

L'obra poètica de Maria-Mercè Marçal

**Una aproximació des dels estudis de gènere
i la literatura comparada**

Caterina Riba Sanmartí

TESI DOCTORAL
UNIVERSITAT DE VIC
2012

Directora: Dra. Lluïsa Cotoner
Departament de Traducció, Interpretació i Llengües Aplicades
Programa de Doctorat Traducció, Llengües i Literatures
Faultat d'Educació, Traducció i Ciències Humanes

A Jaume Riba, el meu pare

ÍNDEX

Pròleg	9
Agraïments	11
INTRODUCCIÓ	13
Objectius	13
Organització del contingut	14
Metodologia	17
Estat de la qüestió	21
L'obra de Maria-Mercè Marçal	21
L'obra sobre Maria-Mercè Marçal	24
Estudis feministes i estudis lèsbics	26
Estudis filològics i comparatistes	29
Aportacions de la tesi	33
Qüestions prèvies	34
 PART I	
1. Des de la perifèria del discurs	38
1.1 Dona, de classe baixa i nació oprimida	38
1.2 La genealogia femenina	45
1.2.1 Les mares literàries	46
1.2.2 Les germanes literàries	52
1.2.3 L'empremta en les noves generacions	61
 2. La (meta) <i>écriture féminine</i> marçaliana	66
2.1 El feminisme de Maria-Mercè Marçal	66
2.2 Una singular proposta d'<i>écriture féminine</i>	73
2.2.1 El retorn a la placenta	75
2.2.2 La recuperació de la figura materna	78
2.2.3 La terra de la infantesa	80
2.3 La <i>meta écriture féminine</i> marçaliana	82

3. La reformulació de prototips femenins	87
3.1 Bruixes	89
3.2 Temptadores	93
3.3 Tàfaneres	99
 4. La dona i l'escriptura	 101
4.1 Clivelles i fuites identitàries	101
4.2 "As if my Brain had Split": Emily Dickinson	103
4.3 "The woman behind shakes it": Charlotte Perkins Gilman	108
4.4 "There are two of me now": Sylvia Plath	110
 5. La revisió del catolicisme	 114
5.1 Re-significar la paraula sagrada.....	115
5.2 <i>Vita Christi</i> i <i>Llibre de Maria</i> : la feminització de la religió	116
5.3 La Passió segons Maria-Mercè Marçal.....	122
 6. La negociació amb el pare.....	 128
6.1 Un amor de doble tall	128
6.2 "Daddy": Sylvia Plath	130
6.3 "Papa above!": Emily Dickinson	131
6.4 "Pare": Anna Dodas	137
 7. L'apropiació del terme "dona"	 143
7.1 Entre l'activisme feminista i les polítiques d'ubicació.....	143
7.2 El femení com a metàfora del lloc d'enunciació.....	148
7.3 Dones i gitanos: Maria-Mercè Marçal i Federico García Lorca	151

PART II

8. La inscripció de sentit a través del cos.....	158
 9. La maternitat	 161
9.1 Entre la ruda i l'heura	161
9.2 Aproximacions a la maternitat des del feminisme	162

9.3 Tres generacions: Clementina Arderiu, Sylvia Plath i Maria-Mercè Marçal.....	167
9.4 “Gosar poder triar”: l’avortament com a possibilitat.....	173
9.5 “Sóc jo i sóc una altra”: l’embaràs.....	178
9.6 “Com si un tauró m’arrenqués una mà”: el part.....	182
9.7 “Cadell enjogassat, manyac i esquerp”: la infantesa.....	185
9.8 “En amor difícil cap a tu”: adolescència i vida adulta	191
 10. L’amant	 195
10.1 L’escala fosca del desig.....	195
10.2 L’erotisme en la literatura catalana: Salvat Papasseit i Vicent Andrés Estellés	196
10.3 L’herència medieval: els trobadors, Ausiàs March i Joanot Martorell.....	199
10.4 Una perspectiva femenina: les trobairitz i Louise Labé.....	203
10.5 L’amor lèsbic: Safo i Renée Vivien	208
10.6 Metàfores del cos desitjant i la relació amorosa a l’obra marçaliana.....	215
10.6.1 L’espasa i el castell	215
10.6.2 Els animals	218
10.6.3 L’amant com a territori	220
10.6.4 El cos líquid i la sal diluïda.....	223
10.6.5 La casa suspesa en el no-res.....	225
 11. La malaltia i la mort.....	 229
11.1 La poeta a l’ull de l’huracà	229
11.2 Perspectives feministes sobre el càncer	232
11.3 Escriure el cos vulnerable.....	236
11.4 L’ou de la mort blanca o l’abjecció	243
11.5 La mort: xuclada úter endins.....	248
 12. El cos del text i el text del cos: Marçal, Adrienne Rich i Audre Lorde	 253
 CONSIDERACIONS FINALS.....	 259
 BIBLIOGRAFIA	 269

Pròleg

Cada any, pels volts del meu aniversari, els padrins em regalaven un llibre de poesia i un cistell de pomes acabades de collir dels camps de Torroella de Montgrí. Un d'aquells llibres fou *Bruixa de dol* i, pocs anys després, *Versions d'Akhmàtova i Tsvetàieva*. Fou durant la meva adolescència en què, assaborint pomes i paraules amb la curiositat desobedient d'una Eva entre tantes, vaig descobrir Maria-Mercè Marçal, i li vaig clavar les dents tal i com ella havia fet amb Anna Akhmàtova, Sylvia Plath, o Clementina Arderiu. Jo vaig mossegar, doncs, una obra ben vitaminada, ja que ella s'havia assegurat d'alimentar-se amb el bo i millor.

Quan vaig decidir dedicar la tesi doctoral a l'obra de Marçal vaig voler incloure-hi altres escriptors i escriptores a qui jo havia arribat gràcies a ella. Maria-Mercè Marçal va llegar tota una manera d'entendre la literatura en què aquesta es construeix a la vegada amb la tradició i contra la tradició: recuperant-la per distanciar-se'n. La capacitat de Marçal de revisitar i actualitzar altres textos és admirable en quantitat i qualitat, però sobretot, sempre m'ha fascinat el poder que té l'obra marçaliana de generar nous significats a cada lectura. Aquest treball sorgeix de la meva admiració per l'autora, i la pretensió d'aquesta tesi és la d'aportar la meva experiència de lectura de l'obra de Marçal, parcial i subjectiva, amb el propòsit de contribuir als estudis crítics des de la intersecció entre els estudis de gènere i la literatura comparada.

Agraïments

Voldria agrair a la meva directora, la Dra. Lluïsa Cotoner, la seva generositat tant en els seus amplis coneixements com en la seva actitud. El seu rigor extrem i els seus savis consells han estat fonamentals a l'hora de dur a terme aquesta investigació. També voldria donar les gràcies als meus pares pel suport logístic-intel·lectual del que he gaudit de forma incondicional durant aquests anys. Les observacions de la meva mare, la primera a llegir els capítols a mesura que anaven sortint del forn, i la disponibilitat del meu pare, especialment a l'hora de revisar la bibliografia, han suposat una ajuda inestimable.

A la Dra. Francesca Bartrina dec l'assessorament en els apartats de teoria feminista i en la bibliografia sobre textualització de la malaltia i a la Dra. Meri Torras el fet de plantejar-me el cos com a textualitat i d'haver-me il·luminat en tantes direccions. Voldria agrair a Maria-Antònia Massanet, especialista en poesia catalana contemporània, els seus comentaris, i a la Dra. Raquel Taranilla, a qui dedico el capítol de la malaltia, la seva exhaustiva revisió. Així mateix, m'agradaria fer una menció especial a Mossèn Joan Sanmartí i a la Dra. Montserrat Sanmartí per les múltiples consultes històriques i bíbliques que m'han resolt.

Voldria mostrar el meu agraïment pel grup de recerca "Estudis de gènere: traducció, literatura, història i comunicació", coordinat per la Dra. Pilar Godayol, per les oportunitats de participar en diversos projectes, entre els quals l'organització d'un congrés internacional, i per la possibilitat de treballar en equip al costat d'investigadores excepcionals tant a nivell acadèmic com en el pla humà; agraeixo a Heura Marçal i a la Dra. Fina Birulés que em permetessin consultar la biblioteca de Marçal i totes les informacions que m'han facilitat. També voldria donar les gràcies a les poetes Dolors Miquel, Mireia Calafell, Mireia Vidal-Conte i Teresa Pascual per les enriquidores converses sobre la seva obra i sobre la seva relació amb Marçal, i a Vidal-Conte, el permís per publicar un dels seus poemes inèdits.

A la Dra. Belén Lloveras, especialista en patologia ginecològica, i a Marc Capdevila, m'agradaria agrair la revisió del capítol de la malaltia; a Roser Benet i Genís Riba, les correccions lingüístiques i estilístiques; a Mercè Carulla, les llargues converses sobre la relació entre l'escriptura i la llibertat sota les estrelles de Sanmartí; al Dr. Josep Maria Sanmartí, al Dr. Marcos Cánovas, a la Dra. Nèlia Díaz-Vicedo, a Pere Carulla, i a

Maidor Tornos, les seves col·laboracions diverses. També voldria donar les gràcies a la Maruxa, a la Cesca, a la Neus, al Max, al Guillem i la Diana, a la Maria, a la Isabel, a la Clara, al Pau, al Dani, al Dioni, a l'Abel, i als meus germans, pel seu suport. I finalment voldria agrair a l'Edgar el seu afecte i comprensió, sense els quals aquesta tesi no hauria estat possible, i a la nostra filla Júlia, el fet d'haver convertit, des que va néixer, cada dia en una nova aventura.

Aquesta tesi s'ha realitzat amb el suport d'un ajut predoctoral FI-DGR finançat per l'Agència de Gestió d'Ajuts Universitaris i de Recerca

INTRODUCCIÓ

Objectius

Maria-Mercè Marçal avança a contrallei de la història del pensament occidental i situa el cos al centre de la seva creació. Davant una tradició absolutament descarnada, en què el cos és ignorat, ocultat, castigat, Marçal vindica una experiència ancorada indissolublement al cos, una identitat per la qual el cos és condició de possibilitat. La poeta trenca així amb la tradició metafísica que s'ha ocupat del discurs que reflexiona sobre la "naturalesa" i que, per tant, no és la "naturalesa" en si. La mirada filosòfica emergeix com a distanciament d'allò contingent i genera un discurs més enllà de "les coses", escindint-se d'elles, que aspira al coneixement universal i immutable. En aquest procés, la naturalesa, que està sotmesa al canvi, i el cos, en tant que part de la naturalesa, són expulsats del pensament filosòfic i definits precisament com a allò contraposat a la filosofia.

L'oposició entre la filosofia com a pensament sobre el món per un costat i el món material per l'altre porta a remolc la divisió de la persona en ment i cos. Inaugurada pel platonisme i fixada pel cristianisme, aquesta partició es consolida amb el llegat cartesià, que considera que la *res cogitans* i la *res extensa* poden concebre's de forma independent i, per tant, són substàncies diferents. La parella de conceptes ment/cos arrossega tota una sèrie d'oposicions binàries jerarquitzades com cultura/natura, actiu/passiu, home/dona sobre les quals reposa el funcionament del pensament hegemònic, que situa la dona del costat del cos i la natura, i la relega a la perifèria del discurs.

Marçal es revolta contra aquesta manera d'operar, que pren allò masculí com a referència i no permet reconèixer la diferència si no és en termes d'analogia o contraposició, i és a través del cos de dona que busca una via d'autoafirmació. La *generització* de la persona, entesa com a interpretació social de la corporalitat, suposa una via per empènyer el cos dins el discurs, i Marçal pren la reflexió sobre el gènere com a eix vertebrador de la seva obra. Les complexes nocions de "cos" i "gènere" seran problematitzades al llarg de la tesi.

En aquest estudi partirem de la hipòtesi que l'obra de Maria-Mercè Marçal converteix el cos en textualitat, de manera que caldrà llegir-lo i interpretar-lo com si es tractés d'un text. L'objectiu de la recerca consistirà a mostrar de quina manera Marçal

presenta el cos com a construcció cultural on s'inscriuen els discursos de poder i com, un cop exposades les regles del joc, la poeta elabora la seva pròpia representació.

Dins els objectius específics, estudiarem el tractament dels plantejaments i les problemàtiques del feminisme en l'obra poètica: analitzarem, a la llum de les teories feministes de l'escola francesa, de quina manera l'autora recupera la figura de la mare (de la seva i de les mares simbòliques) i renegocia de la del pare (vèrtex de la piràmide social i espiritual). Així mateix, estudiarem les relacions entre dona i escriptura el concepte de genealogia femenina des del punt de vista de la crítica feminista nord-americana. També ens proposarem explorar la re-significació del cos en tres temàtiques negligides literàriament i en les quals Marçal és pionera: la maternitat, l'amor lèsbic i el càncer de pit. Com que la renovació del llenguatge poètic en Marçal té lloc en diàleg permanent amb la tradició, un altre dels objectius específics és el de posar en relació la seva obra amb la d'altres autors i autores, amb qui comparteix sensibilitat i inquietuds.

Organització del contingut

La recerca s'articula en dues parts: la primera se centra en la deconstrucció del discurs hegemònic, que privilegia el masculí i la raó, operació que Marçal efectua a través de la seva poètica, i la segona estudia com l'autora construeix a partir de la seva experiència, prenent el cos com a localització primària. Aquests són dos moviments que es produeixen simultàniament, tot i que hi ha poemaris que n'accentuen més un que l'altre. Cal precisar que la deconstrucció en Marçal és sempre productiva, ja que es du a terme a través de la creació poètica, i que la seva construcció es recolza en l'anàlisi del desballestament del discurs hegemònic. La distinció, doncs, entre deconstrucció i reconstrucció, entre la primera i la segona part, no pretén ser més que una separació tàctica de diferents elements que funcionen de forma unitària, per tal de poder-ne procedir a la dissecció crítica.

En la primera part analitzarem de quina manera es produeix, dins la poètica marçaliana, el qüestionament de les lleis que regeixen el discurs normatiu i que posterguen la dona, per raó del seu cos, a una posició subsidiària. Partirem de la divisa inicial en què la poeta explicita el seu lloc d'enunciació, i a la qual restà fidel fins a la mort, i mostrarem com, progressivament, el gènere va adquirint importància, fins al punt que el podem considerar un dels eixos vertebradors. La recuperació i actualització

de poetes catalanes com Maria-Antònia Salvà, Clementina Arderiu o Rosa Leveroni i el diàleg amb escriptors contemporànies són una de les tasques a les quals es lliurà Marçal dins la seva militància feminista, i que ha deixat empremta en les generacions posteriors.

Tot seguit defensarem que el conjunt de l'obra poètica marçaliana pot llegir-se com a una proposta personal d'*écriture féminine*, un terme sorgit dins el debat que tingué lloc durant els anys setanta entre els cercles feministes per plantejar la possibilitat d'un llenguatge múltiple, obert i descentralitzat que transcendís l'estructura binària del discurs normatiu, eminentment masculí i racional¹. Argumentarem que l'*écriture féminine* es realitza en l'obra de Marçal a través de la reivindicació de la figura de la mare, tan pròpia del feminisme francès i italià, i del retorn als orígens. Les al·lusions a la terra de la infantesa, als jocs infantils, a la vida quotidiana i a les festes populars del Pla d'Urgell, l'ús de dialectalismes, i sobretot, la profusió de romanços, cançons i corrandes, suposen en la poesia marçaliana una via per fer aflorar el femení.

També sostindrem que, simultàniament a l'*écriture féminine*, Marçal du a terme una "teorització" sobre l'escriptura que té lloc dins del discurs poètic i pel qual hem encunyat el terme *meta-écriture féminine*. Mantindrem que en l'obra de Marçal conviuen l'escriptura i una vigilància sobre aquesta escriptura, que l'autora realitza amb les eines teòriques que li proporcionen, d'un costat, l'estudi socio-històric de la ginocrítica nord-americana, i de l'altre, el simbòlic femení d'arrelam psicoanalític de les teòriques franceses i italianes.

Quant a les reflexions sobre l'escriptura que tenen lloc dins l'obra poètica, prendrem esment en l'anàlisi dels estereotips i en la representació literària de determinants personatges femenins. Estudiarem de quina manera Marçal reformula i torna a connotar la figura de les bruixes, les sirenes, Cassandra, Eva, la Mare de Déu o la dona de Lot, i observarem com, en el procés, l'autora examina el paper de la lectura en la literatura, el de la transmissió del llegat cultural i el del cànon literari. A més de personatges femenins, la *meta-écriture féminine* teoritza la complexa relació entre la dona i l'escriptura a través del diàleg amb algunes de les mares literàries (Emily Dickinson, Charlotte Perkins Gilman i Sylvia Plath) que, com Marçal, han problematitzat l'esquinçament inherent al fet de ser dona i escriptora. En el diàleg amb

¹ Malgrat que l'*écriture féminine* pren el cos com a font de coneixement, nosaltres creiem que no es tracta del cos biològic sinó que es fa un ús simbòlic de l'anatomia.

aquestes escriptores, la poeta efectua un doble moviment, a la vegada cap enfora i cap endins de l'escriptura, ja que es distancia d'aquestes autores per poder-hi dialogar però les dissol i s'hi mescla íntimament per incorporar-les a la seva poètica.

Un altre dels grans temes elaborats poèticament a través de la *meta-écriture féminine* és el del pare/Pare, vèrtex de la piràmide social i espiritual. El fet que tant Déu com Jesucrist siguin figures masculines comporta una sèrie d'implicacions que l'autora es proposa revisar. Argüïrem que Marçal se suma al debat entre els defensors i detractors de les dones que visqué el seu apogeu durant els segles XV i XVI, la “querelle des femmes”, amb una aposta per feminitzar la religió. Si bé Marçal s'emmiralla en la *Vita Christi* d'Isabel de Villena, en què aquesta atorga un protagonisme inusual a les dones dins el relat de la vida de Crist, veurem com en l'obra marçaliana es duu aquest esforç fins a les últimes conseqüències i feminitza la figura de Déu.

L'estructura patriarcal serà discutida per l'autora mitjançant la deconstrucció de la “lleï del Pare” que duu a terme al seu llibre *Desglaç*, escrit amb motiu del decés del seu pare, Antoni Marçal. Adduirem arguments per defensar que a través de la renegociació amb el pare mort, l'autora pretén impugnar tota una organització social que situa les dones en una posició clarament desavantatjosa. Aquesta és una tasca col·lectiva que Marçal realitza en diàleg amb Sylvia Plath i Emily Dickinson, i que trobem també en una de les joves i prometedores poetes per qui Marçal havia expressat la seva admiració, Anna Dodas.

Finalment, recorrerem l'evolució del concepte de “dona” dins l'obra marçaliana: observarem com l'autora parteix de la noció forjada pel patriarcat i se la fa seva per deconstruir-la. Conclourem la primera part amb una proposta de lectura de l'obra de Marçal en què, mitjançant el paral·lelisme amb la noció de “gitano” a l'obra de Federico García Lorca, re-significarem el concepte de “dona” per llegir-lo en tant que metàfora del lloc d'enunciació.

La segona part abordarà la inscripció de sentit al cos humà i la re-semantització del cos de dona, un espai d'autoafirmació i de transfiguració on es dirimeixen els confins del Jo i de l'*altre*, ja sigui el fetus, l'amant o la mort. El primer gran bloc temàtic que tractarem és la maternitat, una experiència Jo/Cos que compta amb molt poca presència en la literatura universal, no obstant, trobem alguns poemes dedicats a la maternitat en l'obra d'algunes de les mares literàries de Marçal (Clementina Arderiu,

Sylvia Plath i Anna Akhmàtova), que ens permetran analitzar, comparativament, com Marçal significa aquesta vivència. Com que, tal com sabem per la pròpia autora, Marçal no coneixia els poemes de les autores mencionades abans d'elaborar la seva proposta personal, aquest capítol no pretendrà estudiar la transformació del material poètic de les seves predecessores en immiscir-se en l'univers marçalià sinó plasmar les impressions d'aquestes mares i escriptores al llarg del segle XX i fer visibles les aportacions de la poeta urgellenca en la matèria.

En el següent capítol, observarem l'evolució del tractament de l'erotisme, un aspecte que travessa l'obra poètica de cap a cap i que experimenta transformacions radicals bo i mantenint-se coherent amb el projecte inicial. Marçal parteix d'una tradició catalana extremadament púdica i amb pocs antecedents que tractin l'amor carnal, com Papasseit i Estellés, les traces del quals són clarament perceptibles en els primers poemaris. Constatarem, no obstant, la recerca d'una mirada específicament femenina sobre el desig sexual que trobarà en les trobairitz o Louise Labé, i la portarà, no només a explorar el cos desitjant femení, sinó a tractar l'amor entre dones, un tema pràcticament inèdit², amb les excepcions d'algunes autores com Safo, Renée Vivien i Djuna Barnes.

Finalment, analitzarem l'elaboració poètica del cos malalt que podem observar al poemari pòstum *Raó del cos*, en el qual Marçal busca un sentit a l'existència davant el càncer de mama i la imminència de la mort. L'autora haurà de sumar un estigma més, el de patir un malaltia en situació terminal, al fet de ser escriptora d'una literatura minoritària i d'haver optat per ser mare soltera i obertament lesbiana. L'anàlisi dels poemes ens permetrà reflexionar sobre la violència que s'exerceix a través del discurs mèdic, pretesament neutre, a través del qual es posen en funcionament tota una sèrie de mecanismes de poder. Malgrat que en els països en què el feminisme està més arrelat s'havia començat a indagar la intersecció entre el gènere i la malaltia a partir dels anys vuitanta, constatarem que la textualització del càncer de pit en l'obra de Marçal és un dels aspectes més innovadors en què l'autora avança per camins ignots.

Metodologia

Aquest treball se centrarà bàsicament en l'obra poètica de Marçal, recollida a *Llengua abolida* i a *Raó del cos*. Tanmateix, ens referirem puntualment a la seva única

² Mari Chordà aborda l'amor entre dones a *Quaderns del cos i de l'aigua* (1974).

novel·la, *La passió segons Renée Vivien*, i al·ludirem als seus assajos, pròlegs, articles, manuscrits, etc. sempre que considerem que contribueixen a esclarir els nostres arguments. Per tal de dur a terme la recerca hem utilitzat les eines metodològiques tant de la literatura comparada com dels estudis de gènere. Hem considerat que el gènere i el diàleg amb altres escriptors/es són els dos eixos vertebradors del projecte poètic de Marçal i que, per tant, s'imposa un doble enfocament.

Tant els estudis de gènere com la literatura comparada són aproximacions transversals que abracen una multitud de disciplines (la història, la psicoanàlisi, la teoria literària, la filologia etc.), fet que genera reptes importants, entre els quals el de casar els dos enfocaments. Aquesta ha estat una tasca àrdua, que finalment hem solucionat amb una estructura que no és ni cronològica, ni estrictament temàtica, en què les reflexions sobre el gènere i l'anàlisi comparativa s'entrecreuen constantment. Del feminisme hem utilitzat moltes de les línies d'investigació del seu aparell teòric i ens hem servit de l'aproximació comparatista com a mitjà per arribar a una comprensió més profunda de la poètica de Marçal, dels autors i autores amb qui la posem en relació, i de l'esdeveniment literari en general.

Tenint en compte que l'eclecticisme és la base del pensament feminista, hem indentificat les problemàtiques referents al gènere que considerarem rellevants en l'obra de Marçal i que ens proposem analitzar, i hem determinat el marc teòric de referència que utilitzarem per cadascuna d'elles. Sense cap pretensió d'exhaustivitat, creiem que aquesta tesi recull i interrelaciona els aspectes que la crítica feminista ha assenyalat com a més importants en l'obra de l'autora.

Un dels eixos que hem considerat preeminents és la recuperació de la figura de la mare i la rèplica a la "lleï del pare", per la qual cosa hem pres com a referència teòrica el feminisme de la diferència, i especialment, el pensament de Luce Irigaray (1974, 1977, 1985), Hélène Cixous (1975, 1995, 2004), Julia Kristeva (1974, 1977, 1980, 1981, 2006) i Luisa Muraro (1994). També hem considerat cabdal l'estudi de les imatges literàries de personatges femenins, que inauguraren autores nord-americanes com Susan Koppelman (1972), i la recuperació i estudi d'obres d'autoria femenina, Tillie Olsen (2003), Sandra Gilbert i Susan Gubar (1998) o Elaine Showalter (1986, 1991). Quant a la relectura feminista de la Bíblia, hem considerat un referent ineludible l'obra d'Elisabeth Stanton (1997).

Per tal d'abordar la qüestió de les polítiques d'ubicació, hem tingut en compte les aportacions de Gayatri Spivak (1987), Alice Jardine (1985), Judith Butler (1990,

1993) i Rosi Braidotti (1991, 1994, 2004). Aquest és un tema que està íntimament relacionat amb el del pensament postmodern, pel qual hem agafat de referents teòrics Jean-François Lyotard (2006) i Linda Hutcheon (2000). Quant a la maternitat, hem resseguit les teories de Simone de Beauvoir (1968) i Betty Friedan (1963) i la proposta de tecnològització de la reproducció de Shulamith Firestone (1976). Tanmateix són les teòriques que treballen conjuntament la maternitat i el lesbianisme, com Adrienne Rich (1983, 1986, 1996) o Eve Kosofsky Sedgwick (1994), o el lesbianisme i el càncer, com Jackie Stacey (1997), i fins i tot els tres aspectes a la vegada, com Audre Lorde (1997, 1998), les que ens serviran de referent teòric. Pel que fa al paper del cos en l'elaboració del discurs, hem partit de les teories desenvolupades per Michel Foucault (1971, 1975, 1994).

L'altre enfocament, el del comparativisme, pretindrà arribar a una major comprensió de l'obra de Marçal a través de la comparació amb altres escriptors i escriptores. Considerem que la mera compilació de documentació porta a una erudició estèril que no té en compte la irreductibilitat de la literatura i el seu valor estètic i per tant, ens volem desvincular dels decimonònics estudis de fonts i influències per abordar l'estudi des de la noció d'intertextualitat, concepte encunyat per Julia Kristeva (1981) a partir de les aportacions de Bakhtin (1982, 1989) sobre la necessitat de dialogisme. Segons el teòric rus, el caràcter semànticament obert de la paraula fa que en un nou context i, gràcies al diàleg que es genera, s'engendrin nous sentits. La paraula es troba sempre a mig camí entre allò aliè i allò propi; flota en un espai fronterer poblat de propòsits aliens fins que ens l'apropriem i li insufflem intencions pròpies. Kristeva recull el dialogisme de Bakhtin i afirma que, en ser el discurs poètic un diàleg entre textos, sempre està construït de cites. O en terminologia de Gérard Genette (1989), es tracta d'un palimpsest.

La noció d'intertextualitat, fonamental en la concepció moderna de la literatura, va de bracet amb el qüestionament de l'autoria i l'interès per la lectura preconitzat tant per Barthes (1984) com per Jauss (1979), portat per Jacques Derrida (1967) a la idea del text infinit a l'extrem. Durant els anys setanta es produí una virulenta reacció contra l'aproximació biografista a la literatura, majoritària al món acadèmic del moment, que es traduïa en les nombroses tesis de lletres que portaven significativament per títol "L'home i l'obra". Aquesta mena d'anàlisi, associada a Sainte-Beuve i posteriorment a Gustave Larson, havia estat durament criticada per Marcel Proust al seu llibre *Contre*

Sainte-Beuve, publicat a títol pòstum l'any 1954, però rebé el cop de gràcia definitiu amb l'article "La mort del auteur" de Roland Barthes, publicat l'any 1968 i la conferència "Qu'est-ce qu'un auteur?", que Michel Foucault pronuncià el febrer de l'any següent.

En aquest treball partirem de la intertextualitat com a condició literària i procurarem analitzar el desplaçament cap a l'altre que es produeix en tota apropiació. La nostra pretensió és la de descloure les relacions amb altres obres, i a partir de l'anàlisi que en fem, obrir noves possibilitats de sentit que enriqueixin l'obra de Marçal. Pel que fa a la noció d'autoria, aquesta tesi prendrà nota del debat: si bé focalitzarem el nostre estudi en els aspectes lingüístics/filològics i procurarem tenir sempre present la funció estètica i l'opacitat del signe, no renunciarem a les dades biogràfiques que, lluny de tancar la lectura, puguin obrir-la encara més.

L'escriptura de Maria-Mercè Marçal s'entrebranca de forma indestruïble amb la seva vida: és com una guarda de memòria en la qual l'autora pot donar forma a les seves vivències. Marçal elabora els esquinçalls d'existència a través de la paraula per atènyer una certa coherència, de manera que obra i biografia es configuren i prenen sentit a l'ensem. Així, en la poesia es trasllueix el substrat de la vida de l'autora, de la qual presentarem tan sols una breu trajectòria, ja que en el gruix del treball es procedirà en sentit invers, lliscant de l'obra de Marçal als detalls biogràfics que puguin elucidar la problemàtica que s'analitzi en un punt determinat.

Som conscients que qualsevol lectura que puguem fer de l'obra de Marçal és en ella mateixa una interpretació i per tant no hi ha ni neutralitat ni objectivitat en cap de les aproximacions que es puguin realitzar. Atès que en l'anàlisi literària la mirada participa d'allò estudiat, no és plausible trobar un "fora" on aferrar-se i des d'on assegurar la interpretació. L'elecció dels autors i autores amb qui posem en relació l'obra de Marçal no pot ser més que subjectiva i, en cap cas, pretenem que sigui exhaustiva. Per tal de dur a terme l'anàlisi comparativa necessitem certa distància crítica que ens permeti donar compte de les operacions que es duen a terme, de manera que bascarem constantment de la pràctica de la literatura comparada a la teoria literària³.

³ La literatura comparada es veu actualment immersa en una crisi de la qual no ha sortit i que s'està consolidant com a estructural: no és una disciplina en crisi sinó una disciplina la naturalesa de la qual consisteix en estar en crisi, i que en els últims anys ha dedicat més esforços a redefinir-se i a establir els criteris de comparabilitat que a comparar textos. Per aquest motiu, la literatura comparada està

En aquest treball hem optat per posar en relació l'obra de Maria-Mercè Marçal amb obres que li havien arribat a les mans perquè formaven part de la seva tradició i per la seva formació en lletres: els textos fundadors de la tradició occidental (entre els quals la *Bíblia* i els clàssics greco-l·latins, la *Iliada*, la *Odissea*, els poemes de Safo), i grans obres de la literatura catalana (els trobadors, Ausiàs March, Joanot Martorell, Joan Salvat Papasseit, Vicent Andrés Estellés) i la literatura espanyola (Federico García Lorca, Miguel de Unamuno). Tanmateix, també compararem l'obra de Marçal amb escriptores a les quals va accedir després de fer una recerca d'obres literàriament excepcionals però poc reconegudes pel fet d'haver estat escrites per dones, i la relacionarem amb autores de la tradició catalana (Isabel de Villena, Clementina Arderiu, Anna Dodas), de la literatura anglosaxona (Emily Dickinson, Sylvia Plath, Charlotte Perkins Gilman) de l'occitana (les trobairitz), la francesa (Louise Labé, Renée Vivien) i de la russa (Anna Akhmàova).

En aquesta recerca comparem textos que pertanyen a gèneres literaris diferents, una opció que estimem legítima, no tan sols perquè la quantitat de gèneres i els trets distintius de cadascun han generat un debat que ha arribat a qüestionar-se la pròpia pertinència del concepte "gènere literari", sinó perquè considerem que el que és determinant és que els paràmetres de comparabilitat siguin adequats i estiguin degudament justificats.

Estat de la qüestió

L'obra de Maria-Mercè Marçal

Maria-Mercè Marçal cresqué a Ivars d'Urgell en una família dedicada al camp, on el pare li infongué l'amor cap a les lletres i la mare la inundà de versos i cants populars. Estudià el batxillerat a Lleida i després es traslladà a Barcelona per cursar la llicenciatura de Filologia Clàssica a la Universitat de Barcelona. Durant aquest període féu la coneixença de Ramon Pinyol, amb qui es casà l'any 1972. Abans d'acabar la llicenciatura començà a impartir classes de llengua catalana a l'ensenyament secundari, professió que ella considerava un acte de compromís amb la llengua i amb la classe obrera, i en què treballà tota la vida. Aquesta voluntat d'implicació es concretà en la

íntimament lligada a la teoria literària, que es nodreix al seu torn de l'estructuralisme, la teoria de la recepció, l'arqueologia del saber o la deconstrucció.

fundació de l'editorial Llibres del Mall l'any 1973 juntament amb Ramon Pinyol, Miquel de Palol i Xavier Bru de Sala, un projecte que suposà una alenada d'aire fresc per a la poesia catalana amb la recuperació d'autors catalans com Brossa, Foix, Riba, Vinyoli, Papasseit i Palau i Fabre, romàntics com Blake i simbolistes com Baudelaire i Mallarmé.

El naixement dels Llibres del Mall, coincidí amb una nova tendència poètica i amb l'eclosió de revistes com *L'Espill*, *Quaderns de Ponent*, o *La font del cargol*. La nova fornada de poetes del 70, entre els quals Marçal, deixà enrere el realisme social i atorgà una importància cabdal a l'expressivitat i al llenguatge, per la qual cosa van ser titllats de "formalistes" per la crítica, etiqueta que mai va convèncer la nova generació ja que arrossegava connotacions negatives de gratuïtat i futilitat. Aquest "formalisme" provenia en gran part del fet que una de les màximes preocupacions d'aquests autors era la d'ampliar el cabal lèxic atesa l'eixutesa de la poesia anterior mitjançant la fusió de mots cultes i obsolets amb vocabulari de la llengua quotidiana i, en el cas de Marçal, de dialectalismes urgellencs.

D'altra banda el compromís de Marçal també es palesà amb la seva entrada l'any 1976 al PSAN (Partit Socialista d'Alliberament Nacional) on col·laborà fins el 1979. Dins la revista del partit, *Lluita*, l'autora va crear una secció titulada "Des d'uns ulls de dona" en la qual va publicar diversos articles en què incidia especialment en la doble militància, en tant que dona d'esquerres. Poc a poc, l'autora s'anà desvinculant de la política de partit per abraçar la causa feminista, en la qual milità fins l'últim moment.

Els anys vuitanta van suposar un període de canvis en la seva vida personal que afectaren la seva obra literària. Separada de Pinyol des de 1976, va quedar-se embarassada i el 30 de novembre de 1980 donà llum a la seva filla Heura, a la qual decidí educar com a mare soltera. La maternitat fou una de les experiències més intenses de la seva vida, fet que la seva obra posa de manifest. Va mantenir una relació sentimental amb Mai Cobos, a qui dedicà les sextines de *Terra de Mai* i l'any 1984 va conèixer Fina Birulés, professora a la Universitat de Barcelona, que fou la seva companya fins que Marçal va morir de càncer l'any 1998.⁴

⁴ Per una informació més detallada veure el capítol "La biografia" a *Maria-Mercè Marçal, cos i compromís* de Laia Climent (2008), p. 21-29 i "Vida y obra de Maria-Mercè Marçal" a *Maria-Mercè Marçal. Agua de alta mar* de Fina Llorca (2011), p. 14-51.

L'obra lírica de l'autora s'inaugura amb el poemari *Cau de Llunes* (1977), guardonat amb el premi Carles Riba, seguit del volum *Bruixa de dol* (1979). Dos reculls inclosos posteriorment a *Sal oberta* (1982) també van comptar amb reconeixements públics: *Festanyal de l'aigua*, finalista de del premi Ausiàs March de Gandia, i *Raval de l'amor: variacions sobre una mateixa onada*, que obtingué la Flor Natural dels Jocs Florals de Barcelona. Posteriorment va publicar *Terra de Mai* (1982) i *La germana, l'estrangera* (1985), premi López-Picó. La consagració de Marçal com a poeta arribà amb la publicació de la seva obra poètica completa a l'editorial 3 i 4 sota el nom de *Llengua abolida* (1989), que fou finalista del Premi Cavall Verd de l'Ajuntament de Palma de Mallorca. L'edició la dugué a terme la pròpia Marçal, que la prologà, i hi inclogué un poemari inèdit, *Desglaç*, pel qual havia rebut el 1986 un ajut a la creació literària del Ministeri de Cultura, i alguns poemes esparsos agrupats al volum *Escarsers*. Pòstumament es publicà *Raó del cos* en una edició a cura de Lluïsa Julià, amb els poemes en què l'autora estava treballant durant els últims anys de la seva vida.

La seva única novel·la, *La passió segons Renée Vivien* va rebre el premi Carlemany d'obra inèdita (1994), la qual cosa va permetre la seva publicació. L'any següent també va obtenir el premi de la crítica Serra d'Or, el premio de la Crítica, el premi Prudenci Bertrana i el premi Joan Creixells. Un any més tard, el 1996, rebé el premi de la Institució de les Lletres Catalanes. Marçal també fou escriptora de contes, la seva faceta menys coneguda. Se'n té constància de tres: *Retorn*⁵ (1995a), *Joc de màscares* (1995b), i *Tronatrons*⁶. També escrigué algun llibre infantil com *La disputa de Fra Anselm amb l'ase ronyós de la cua tallada* (1986), i alguns versos seus s'han il·lustrat i presentat com a publicacions per a nens i nenes. És el cas de *Cançó de saltar a corda* (2004a) i *La màgia de les paraules* (2004b).

Al marge de la seva obra de creació, Maria-Mercè Marçal és l'autora de proses escadusseres bona part de les quals han estat aplegades al volum *Sota el signe del drac* (2004c) per Mercè Ibarz. Molts d'aquests escrits tenen com a finalitat crear uns vincles de solidaritat entre dones, o en paraules de Marçal, de sororitat⁷. Marçal es dedicà sense treva a rescatar autores de l'oblit, com Clementina Arderiu, Maria-Antònia Salvà o Rosa Leveroni, i a difondre l'obra d'escriptores més joves com Helena Valentí,

⁵ Publicat a *Àrnica*, 27, set, 171-75.

⁶ Inèdit. Informació proporcionada per Fina Birulés a Carme Riera, tal i com aquesta última explica en el seu article « Maria-Mercè Marçal, autora de contes » a *Lectora: revista de dones i textualitat*, núm. 10 (2004), p. 251-259.

⁷ Adaptació marçaliana del concepte "sisterhood" (2004c, 119)

Montserrat Roig o Anna Dodas. Elaborà i prologà una antologia de poemes d'Arderiu, sota el títol *Contraclaror. Antologia poètica* (1985b), amb la intenció de fer-li justícia, ja que el fet de ser l'esposa d'una gran figura de les lletres catalanes, Carles Riba, i la mirada condescendent de molts crítics contemporanis a ella que la consideraven una representant de la sensibilitat femenina, impediren que se li concedís, segons Marçal, la importància que es mereixia.

En el seu afany per llegar una tradició femenina a les noves generacions, Marçal va traduir al català grans escriptores de la literatura universal: *La dona amagada* de Colette (1985), *El tret de gràcia* de Marguerite Yourcenar (1990), *L'oneiopompe* de Leonor Fini (1992) i —en col·laboració amb Monika Zgustova— “Réquiem i altres poemes” d'Akmàtova (1991) i “El poema de la fi” de Tsvetàieva (1992), reunits en la publicació *Versions d'Akhmàtova i Tsvetàieva. Com en la nit les flames*, el 2004.

En els darrers anys de la seva vida va portar a cap una iniciativa vinculada amb el Comitè d'Espectacles del Centre català del PEN Club que també tenia per objectiu la recuperació d'escriptores i la creació d'una filiació femenina. Es tractava de cicles de conferències dramatitzades, en què intervenien actrius i cantants, dels quals se'n van dur a terme dos, l'any 1997 i l'any 1998. Aquest projecte cristal·litzà en dues publicacions que recullen els textos, partitures i imatges dels espectacles: *Cartografies de desig* (1998) i *Memòria de l'aigua* (1999), que va acompanyada d'un CD. Maria-Mercè Marçal no arribà a veure la publicació de *Memòria de l'aigua* —llibre que les seves companyes li dedicaren— ja que morí el 5 de juliol de 1998. Tampoc pogué fullejar l'antologia *Paisatge emergent. Trenta poetes catalanes del segle XX* (1999), que l'autora havia elaborat juntament amb Montserrat Abelló, Neus Aguado i Lluïsa Julià.

L'obra sobre Maria-Mercè Marçal

Marçal fou entrevistada en diverses ocasions i les seves declaracions ens ofereixen nombroses claus i pistes de lectura. Són especialment interessants les entrevistes de Francesc Massip (1982) a *Canigó*, d'Anna Montero a *Daina* (1988), de Marta Nadal a *Serra d'Or* (1989), de Jordi Muñoz a *Illacrua* (1997), de Joana Sabadell a *Serra d'Or* (1998) i també les que l'autora concedí a Ràdio Sant Boi (22 de novembre de 1980), a Ràdio Estudi (9 de març de 1993), i a Catalunya Ràdio (26 d'octubre de 1997). Tanmateix, excepte alguns article com els de Bonnin (1982), Anglada (1983)

Cantavella (1983), Pons (1989), Sala-Valldaura (1980 i 1989), i diversos escrits en la premsa diària, la major part de l'obra crítica s'ha dut a terme a partir de la mort de l'autora.

El traspàs de Maria-Mercè Marçal motivà un seguit d'actes i publicacions en honor seu, com l'*Àlbum Maria-Mercè Marçal* a cura de Lluïsa Julià, publicat el desembre de 1998 pel Centre Català del PEN Club, que també organitzà el recital dels seus poemes "Res no et serà pres" el 14 de desembre de 1998, que es féu arreu dels Països Catalans en diverses ocasions. Aquell mateix any se li consagraren articles a la revista *Serra d'Or* i s'edità el llibre *Homenatge a Maria-Mercè Marçal*, que conté poemes que li han estat dedicats, escrits de persones properes a l'autora rememorant la seva vida i la seva obra, i algunes traduccions de poemes seus a l'anglès, i també es publicà l'edició de bibliòfil de sis poemes de *Desglaç* sota el títol *...Obrir dòcilment la mà* amb il·lustracions de Quico Estivill. L'any següent se celebrà un acte commemoratiu a Lleida del qual en sorgí la publicació *Llengua abolida. 1er encontre de creadors* (M. Guerrero i J. Pons eds. 2000), i aquell mateix any els Premis d'Octubre li van dedicar un congrés. L'any 2001, Lluïsa Julià va publicar una antologia titulada *Contraban de llum*, amb un llarg estudi introductori.

A dia d'avui se li han dedicat diversos monogràfics en revistes com *Urc* (1991 i 2007) *Lectora* (2004), *Rels* (2006), *Reduccions* (2008) i s'ha publicat el llibre d'articles *Lire/llegir Maria-Mercè Marçal. À propos/sobre Bruixa de dol* (2012) editat per Fabrice Corrons i Sandrine Frayssinhes Ribes, amb motiu de la inclusió de *Bruixa de dol* als exàmens de l'agregació a França. En l'última dècada s'han consagrat tres tesis doctorals a l'estudi de la seva obra. La primera, inèdita, a càrrec de Fina Llorca, porta per títol *Maria-Mercè Marçal: obra poètica* (2003); la segona, titulada *Cos i gènere en el discurs poètic contemporani: anàlisi contrastiva de la poesia de Vicent Andrés Estellés i Maria-Mercè Marçal* (2005) de Laia Climent, ha servit de llavor per a la publicació del llibre *Maria-Mercè Marçal, cos i compromís* (2008) de la mateixa autora; la tercera, a càrrec de Noèlia Díaz-Vicedo, *Constructing Feminine Poetics in the Works of a Late-20th-Century Catalan Woman Poet: Maria-Mercè Marçal* (2011), es troba actualment en tràmits de publicació.

L'any 2006 s'inaugurà la Fundació Maria-Mercè Marçal, presidida per Heura Marçal i impulsada per Fina Birulés, que ha organitzat tres Jornades marçalianes a Sabadell, Barcelona i València, concebudes com a espai de reflexió al voltant de l'obra

de l'autora. Les intervencions de les dues primeres trobades han estat publicades en els volums *I Jornades marçalianes. Llavor de cant, lluita en saó* (2008) i *II Jornades marçalianes. Saba vella per a les fulles noves* (2010) i la publicació de les terceres jornades es presentarà en la quarta edició de la trobada, prevista pel novembre del 2012. La Fundació també està organitzant un arxiu sobre l'autora que serà accessible en línia.

L'any 2011 es publicà a càrrec de Fina Llorca, companya i amiga de Marçal, *Maria-Mercè Marçal (1952-1998). Agua de alta mar*, una interessant guia de lectura en la qual Llorca recorre la vida i l'obra de l'autora, i la situa en el context històric i social en què es desenvolupà. El llibre, escrit en castellà, pretén acostar l'obra de l'autora a la comunitat castellanoparlant que no pot accedir a l'obra en català i ofereix una selecció de poemes i textos traduïts al castellà.

Les traduccions de l'obra de Marçal s'han succeït a partir dels anys noranta i actualment l'autora s'ha traduït parcialment a llengües tan diverses com l'alemany, l'anglès, el castellà, el francès, el gallec, l'hongarès, l'italià, el japonès, el portuguès i el rus. També cal afegir que els poemes de Marçal han estat musicats per diversos cantautors i cantautores catalans com Maria de Mar Bonet, Marina Rossell, Guillermina Motta, Cinta Massip, Toti Soler, Gerard Quintana i Lúdia Pujol entre altres. Una altra mostra de reconeixement és la pel·lícula *Ferida Arrel: Maria-Mercè Marçal* estrenada el 8 de juny del 2012 a la Filmoteca de Catalunya en què han participat diverses realitzadores com Alba Sotorras, Mercè Ibarz, Judit Colell, Laia Manresa i Elisabeth Prandi, entre altres.

Estudis feministes i estudis lèsbics

La militància activa de Maria-Mercè Marçal dins el moviment feminista ha motivat que el gruix d'aquesta obra crítica sobre l'autora s'hagi fet des d'una perspectiva de gènere. Aquests estudis s'han centrat especialment en la representació del cos de dona i en les vivències específicament femenines, com la solidaritat entre dones, la maternitat o l'amor lesbià, que són presents a tota l'obra literària de Marçal.

Una de les qüestions més desenvolupades per la crítica és la creació d'una genealogia femenina, una de les màximes preocupacions de Marçal. Els articles "Espai d'una llengua abolida" (1998) d'Anna Montero, "Terra on arrelar" (2004) de Fina

Llorca, “De llibertat, autoritat, in/dependències (a la vida i l’obra de Maria-Mercè Marçal)” (2004) de Rosa Rius, “Fúria i forma: Una aproximació a la poètica de Maria-Mercè Marçal” (2008) de Francesc Codina, “Entre Atenea i la Medusa: les mares literàries de Maria-Mercè Marçal” (2008) de Pilar Godayol o “Sota el signe del drac i Bruixa de dol de Maria-Mercè Marçal: la recuperació d’una genealogia femenina” de M. Àngels Francès (2012) en són una mostra.

Altres articles en els quals s’analitza l’obra en clau feminista, centrant-se en altres qüestions, són “Escriure amb tinta blanca: construccions poètiques de la maternitat” (2007) de Maria Rosell, que treballa sobre la figura de la mare a Marçal, Anne Sexton i Anise Koltz, “Figures femenines a Bruixa de dol” (2012) de Fina Llorca, en què explora com l’autora elabora simbòlicament els lligams de companyonia femenina, o “La conceptualització de l’espai a la primera poesia de Maria-Mercè Marçal: del *c/Os* de l’espai domèstic al *Solc* de la recuperació de l’espai públic” (2012) de Maria-Antònia Massanet, en el qual reflexiona sobre el pas de l’espai domèstic al públic i del subjecte femení individual al col·lectiu. A “Simbologia en clave violeta a *Bruixa de dol*” (2012) Neus Aguado analitza els símbols feministes que apareixen en el poemari.

També s’han escrit dues tesines (inèdites) que aborden l’obra de Marçal des d’un enfocament de gènere. “El cos vulnerable en la poesia de Maria-Mercè Marçal” (2009) d’Ada Garcia reprèn el tema del cos i la identitat partint del rebuig de la dualitat cos/ment i del plantejament essencialista de la diferència sexual i posa en relació l’obra marçaliana amb la de Judith Butler i la de Mikhail Bakhtin. “La resistència al fal·logocentrisme a la primera poesia de Maria-Mercè Marçal: *Cau de llunes* i *Bruixa de dol*” (2009) de Maria-Antònia Massanet analitza les escletxes en el llenguatge per les quals Marçal mostra la seva resistència a un discurs imperant que no la representa, que Massanet relaciona amb l’*écriture féminine* d’Hélène Cixous, el *parler-femme* de Luce Irigaray i la *chora* preedípica de Julia Kristeva.

Dins l’enfocament de gènere hi podem incloure també l’únic llibre dedicat a l’autora que té la particularitat de no ser una compilació d’articles d’autors diversos: *Maria-Mercè Marçal: cos i compromís* (2008a) de Laia Climent. L’autora dedica bona part del seu estudi al concepte de la corporeïtat a partir de Benthien, Grosz, Bourdieu i a la seva relació amb el llenguatge sexual prenent com a marc teòric autores com Irigaray, Wittig, Muraro o Butler. Aquest llibre presenta una acurada informació biogràfica sobre

l'autora, la seva militància feminista i les seves activitats literàries. El llibre aborda les relacions familiars i l'erotisme, especialment l'amor entre dones, i realitza una anàlisi de diferents figures retòriques que trobem en l'obra de Marçal.

Tot i que analitzin després altres facetes de l'obra, la gran majoria dels estudis sobre Marçal incideixen en la qüestió de gènere. És el cas de “Maria-Mercè Marçal o la fusió dels pols: cos, alteritat, desig” (2008) de Lluís Calvo, que dedica tot un apartat a l'orfanat de tradició femenina però s'endinsa després en altres aspectes com els diversos símbols marçalians o la reflexió que l'autora fa sobre l'alteritat. El mateix ocorre a l'article “Maria-Mercè Marçal: tres baules” (1999) de Dolors Sistac, en què l'autora analitza les baules de l'autoafirmació, dels orígens i del paisatge femení universal.

Malgrat que la pròpia Marçal havia assenyalat l'any 1995 que molts crítics forçaven la interpretació d'alguns poemes per evitar el tema de l'amor entre dones a causa de “pura miopia o voluntat d'un discurs dissonant” (2004c, 203), actualment s'han publicat diversos estudis centrats en el lesbianisme de Marçal, especialment en el cas de l'única novel·la de Marçal *La passió segons Renée Vivien*, en què un dels trets definitoris de la protagonista és la seva orientació sexual. El primer a reivindicar una lectura de l'obra d'autora des del lesbianisme fou Josep-Anton Fernández en una ponència presentada a la Universitat de Birmingham “Subversion, Transition, Tradition: The Early Poetry of Maria-Mercè Marçal” (1999). En un dels articles inclosos a *El gai saber*, “Utopia i exili en la poesia de Maria-Mercè Marçal”, Lluïsa Julià proclamava un any després “la necessitat de redefinir l'obra de Maria-Mercè Marçal com la primera veu explícitament lèsbica de la tradició poètica catalana” (2000a, 355).

Els articles de Rosa Cabré “*La passió segons Renée Vivien* i el miratge-miracle del mirall” i Lluïsa Julià “Cap a l'ordre simbòlic femení: *La passió segons Renée Vivien*”, publicats al número 10 de *Lectora* (2004) analitzen la novel·la tenint en compte aquest aspecte. Quant a l'obra poètica, hi ha un poema de Marçal, “El meu amor sense casa” de *Desglaç*, que ha cridat l'atenció de la crítica interessada en l'amor conjugat en femení: Joana Sabadell li ha dedicat l'article “Domesticacions, domesticitats i altres qüestions de gènere” (2004), en el qual recull part de l'anàlisi anterior realitzat per Julià (2000a). Sabadell exposa que el poema mostra la indefensió de l'amor lèsbic, que no té casa ni lloc on arrelar. Els altres reculls en què també es tracta el tema de l'amor lèsbic, *Terra de Mai* i *Sang presa*, són analitzats a “La dissimilació del jo vs tu en la poesia de

Maria-Mercè Marçal. Anàlisi comparativa entre les sextines de *Terra de Mai* i *Sang presa*” de Marta Font (2010).

Un altre dels treballs que ha estudiat l’obra de Marçal emfatitzant l’amor entre dones que apareix en la poesia de l’autora és la tesina de Noèlia Díaz-Vicedo publicada sota el títol *An exploration of feminine poetic in the work of a late 20th century Catalan poet* (2004). L’autora explora la relació entre cos i llenguatge dins el marc del feminisme de l’escola francesa i concretament de l’*écriture féminine*. Díaz-Vicedo analitza la sextina com a forma per expressar l’amor entre dones i la imatgeria marçaliana per tal d’al·ludir a la sexualitat lesbiana. La tesi de Díaz-Vicedo *Constructing Feminine Poetics in the Works of a Late-20th-Century Catalan Woman Poet: Maria-Mercè Marçal* (2011), amplia i aprofundeix la recerca anterior: analitza els poemes de *Llengua abolida* posant-los en relació amb *il pensiero della differenza sessuale*, especialment amb Carla Lonzi, Luisa Muraro, Patrizia Violi, Adriana Cavarero, i se centra en els poemes de temàtica lèsbica. Díaz-Vicedo desenvolupa els símbols de la lluna, l’ombra i la sal, i fa un ampli estudi sobre l’ús dels mites grecs a l’obra de Marçal. La tesi de Díaz-Vicedo és un dels treballs més extensos i rigorosos de la bibliografia sobre Marçal.

Per últim, voldríem destacar l’article “Escriure el desig al cos del text. Escripures i lectures lèsbiques a la literatura catalana contemporània” (2007a) de Meri Torras, en què l’autora reflexiona sobre la negociació sexual/textual i el fet que els processos de lectura estiguin regulats pels discursos de poder. Torras comenta el cas paradigmàtic de “Te deix, amor, la mar com a penyora” de Carme Riera i reinvidica Marçal com una pionera a l’hora de buscar un espai de representació per una sexualitat que la textualitat hegemònica silencia.

Estudis filològics i comparatistes

Dins la bibliografia sobre Marçal també hi ha una sèrie d’articles en què l’obra de l’autora s’aborda des de la filologia i des de la literatura comparada. Comptem amb alguns estudis que presenten el context històric-literari en què la poeta començà la seva producció poètica. Entre les publicacions que exposen el caldo de cultiu literari a Catalunya després del maig del 68 destaca com a referència indiscutible el llibre *Les darreres tendències de la poesia catalana (1968-1979)*, publicat l’any 1980 per Vicenç

Altaió i Josep Maria Sala-Valldaura i també l'article "'El Mall', 25 anys abans" (1999) de Xavier Bru de Sala, amb qui Marçal, Pinyol, i de Palol havien engegat l'editorial l'any 1973.

Quant a l'obra de Marçal pròpiament dita, l'ampli pròleg de Lluïsa Julià a l'antologia *Contraban de llum* (2001) és avui un dels estudis més complets. Julià, responsable de la selecció poètica, fa un recorregut cronològic de la vida i l'obra de Marçal, que enriqueix tant amb declaracions de l'autora i comentaris d'especialistes com amb fragments de poemes que il·lustren l'estudi. Julià explica com la poesia li permet indagar en la seva pròpia identitat des d'una ideologia feminista, aspecte que ella considera essencial per entendre l'obra de Marçal. En el pròleg analitza l'evolució que porta la poesia amarada de tradició popular dels primers poemaris cap a un progressiu despullament formal i analitza de quina manera aquest canvi respon a les vicissituds de la vida de Marçal. Julià aporta, a més, una important bibliografia en què recull estudis i articles sobre l'autora. Un altre article de Julià en què, des d'un enfocament de gènere, no descuida en l'anàlisi aspectes lingüístics propis del discurs poètic és "A Maria-Mercè Marçal" (1998b).

Pel que fa a estudis que abordin l'obra de Marçal des del punt de vista filològic, despunta l'article "La metàfora en la poesia de Maria-Mercè Marçal" (1999) de Vicent Salvador. En ell s'analitza el capgirament simbòlic que Marçal fa d'alguns elements com la dona, la lluna, la terra, les bruixes o els peixos que, amés, no són concebuts com a motius estàtics sinó que experimenten al llarg de l'obra una transformació semàntica. Salvador explica també de quina manera l'autora injecta nous sentits a imatges tan tòpiques com el cant del gall o el tauler d'escacs i fa un paral·lelisme entre la utilització de la comparació a l'obra Ausiàs March i a la de Marçal. La reflexió sobre la comparació ausiasmarquiana és represa uns anys després per Arnau Pons a "Raó de l'obra (o 'La lladre és l'escriptura')"

 (2006).

També trobem alguns articles sobre poemes en concret. Antònia Cabanilles realitza a "Las voces en la obra de poética de Maria-Mercè Marçal" (2001) un interessant recorregut per les divises marçalianes; Laia Climent fa un comentari sobre el poema "La dona de Lot" de *Raó del cos* a "La dona de Lot. Anàlisi d'un poema de Marçal" (2008); i, des d'una perspectiva ben diferent, Marie-Claire Zimmermann, a "Lectura d'un poema de *Desglaç*: l'art de Maria-Mercè Marçal" (2008) realitza una anàlisi del poema "Enceto aquest poema d'amor en hora incerta..." de *Desglaç*.

Zimmermann du a terme aproximació molt formal seguint l'estil sorbonià en què l'autora en desglossa el metre, els accents i les figures retòriques, les al·literacions, hipèrboles, paranomàsies i metàfores que apareixen al llarg dels 22 versos de Marçal⁸.

Dins els estudis sobre Marçal, l'enfocament comparatista és minoritari, com també ho és en el panorama dels estudis literaris espanyols i catalans en general⁹. No obstant, podem trobar alguns articles i publicacions que relacionen Marçal amb altres autors. A *La nova poesia catalana. Estudi i antologia*. (1980) de Joaquim Marco i Jaume Pont s'estableix una comparació entre l'autora i William Blake i s'analitza com l'autora adapta la idea d'innocència, de terra primigènia pura i el reactualitza a partir de la seva condició de dona. Montserrat Abelló ha publicat estudis des d'aquesta perspectiva com "Adrienne Rich, Sylvia Plath i Anne Sexton en l'obra de Maria-Mercè Marçal" (1999) i "Gosar poder triar. Sylvia Plath i la mort del pare" (2010) en què Abelló exposa de quina manera Marçal incorpora el discurs de Rich sobre el dret de la dona a escollir ser mare en la seva obra de creació, concretament a *Sal Oberta*, el paral·lelisme que es produeix entre el rebuig del pare a Plath i Marçal, i la fascinació de la catalana pels poemes religiosos de Sexton.

També destaquen els articles "Set paraules en la poesia de Maria-Mercè Marçal" (2009), en què Fina Llorca treballa sobre la re-significació de la paraula poètica a partir de la reinterpretació de la paraula de Déu; "M.M.M. s'emmiralla en Rosalía" (2007) en què Helena González du a terme una anàlisi comparativa entre la poeta i la gallega Rosalía de Castro; i "El cos desitjant a Bruixa de dol de Maria-Mercè Marçal" (2012) de Caterina Riba en el qual l'autora explora els vincles entre les metàfores utilitzades per Marçal en el tractament de l'amor carnal i les emprades pels trobadors, Joanot Martorell, Joan Salvat Papasseit i Vicent Andrés Estellés.

⁸ Maria-Mercè Marçal també havia realitzat alguns estudis filològics sobre escriptors catalans, molts d'ells recollits a *Sota el signe del drac* (2004). Rosa Leveroni, Ausiàs March i Anna Dodas són alguns dels autors sobre els quals Marçal Marçal va escriure desentrellant-ne els trets estilístics i expressius. En el cas de March fa una anàlisi minuciosa del poema "Així com cell qui en lo somni es delita", en el d'Anna Dodas es deté en alguns dels símbols que configuren l'ambient desolador de *Paisatge amb hivern i Volcà*, i en el de Leveroni fa un recorregut pels que ella estima els seus millors poemes analitzant la tensió entre l'amor i la solitud.

⁹ A Catalunya i Espanya ha dominat el model historicista que els departaments de filologia s'han resistit a abandonar. En algunes universitats s'ha anat implantant el nou paradigma tot i que encara són freqüents les aproximacions biografistes, l'anàlisi de les relacions genètico-causals en l'obra d'un autor, o les perioditzacions i ús de determinats mètodes com a únics vàlids sense el suport de cap reflexió teòrica.

En el recull *II Jornades marçalianes. Saba vella per a fulles noves* (2010), articulat al voltant del diàleg amb la tradició, hi trobem una dotzena d'estudis en què relaciona l'obra de Marçal amb altres autors i autores. A "L'empremta del clàssics grecolatins en la poesia de Maria-Mercè Marçal" Antoni Pladevall ressegueix les traces de l'antiguitat clàssica, Blanca Garí analitza a "Un forat a l'infinit" els ecos d'autors místics a la Passió en femení de Marçal, Teresa Pascual estableix a "Bachmann-Marçal: una forma de mort" paral·lelismes entre l'austriaca i la catalana, Lluïsa Julià, a "De Brossa als trobadors i a Ausiàs March", vincula l'escriptura de Marçal amb la d'aquests poetes, i Carme Riera estudia com l'autora s'apuntala però alhora integra i supera la tradició a "Maria-Mercè Marçal, més enllà de la tradició".

Aportacions de la tesi

L'originalitat d'aquesta tesi consisteix a defensar que l'obra poètica marçaliana és una proposta del que anomenarem *meta-écriture féminine* i que desenvoluparem al llarg de tota la primera part. D'altra banda, si bé la poesia amorosa, i en menor mesura, la maternitat, són aspectes que han suscitat l'atenció de la crítica, la textualització del càncer de pit a *Raó del cos*, és un tema pràcticament inèdit.

D'altra banda, volem assenyalar que és la primera tesi dedicada a l'obra de Maria-Mercè Marçal que creua l'enfocament de gènere i la literatura comparada, malgrat, tal i com hem assenyalat, ja existeixen alguns articles que posen en relació Marçal amb altres escriptors i escriptores. La nostra recerca se centrarà en les relacions intertextuals amb autors i autores amb qui ja s'havia establert una anàlisi comparativa en estudis previs, procurant aportar una nova mirada a partir de les ja existents (Safo, Ausiàs March, Renée Vivien, Joan Salvat-Papasseit, Federico García Lorca, Sylvia Plath etc.) i també analitzarà la relació de Marçal amb autors i autores que no compten amb estudis crítics en què s'estudiï la seva vinculació amb la poeta (Homer, les trobairitz, Joanot Martorell, Isabel de Villena, Louise Labé, Charlotte Perkins Gilman, Emily Dickinson, Miguel de Unamuno, Clementina Arderiu, Anna Dodas, etc.).

Finalment, volem fer notar que partirem sempre del text a l'hora de bastir les diverses teories que es defensen al llarg de la tesi i no a la inversa. A més, els poemes no s'analitzaran amb el propòsit d'il·lustrar episodis biogràfics de l'autora o per sustentar determinats aparells teòrics, sinó que es tindrà en compte en tot moment la seva dimensió literària. Així, farem una lectura capil·lar que escorcolli l'obra, n'esquitllarem les paraules i intentarem copsar-ne les al·lusions i la musicalitat. A més, ens aproparem als poemes no tan sols de forma individual sinó ubicant-los al recull de què formen part i a l'obra completa per tal de poder-ne copsar els ecos interns i les irradiacions de les paraules que han estat re-semanticades. Aquesta tesi vol subratllar, a més de les aportacions de l'autora dins la militància feminista, l'altíssima qualitat de la seva obra poètica.

Qüestions prèvies

Ens referirem a l'obra poètica de Maria-Mercè Marçal a partir de les sigles dels diferents reculls i el número de pàgina que correspongui a *Llengua abolida*, llibre que aplega tota la creació poètica publicada en vida de l'autora: *Cau de Llunes* (CL), *Bruixa de dol* (BD), *Sal oberta* (SO), *Escarsers* (E), *La germana, l'estrangera* (GE) i *Desglaç* (D). Ens referirem al recull pòstum *Raó del cos* amb les sigles (RC) i el número de pàgina que correspongui a aquest poemari. Quant als manuscrits, es farà constar el nom del document establert per Lluïsa Julià en l'inventari de Fons Maria-Mercè Marçal, seguit del número de caixa, la carpeta i la pàgina.

La resta de cites es referenciaran mitjançant el sistema Harvard (autor any, pàgina). Els títols de llibres esmentats al llarg de la tesi es presentaran en l'idioma de consulta, i compareixeran a la bibliografia en aquesta llengua. L'any entre parèntesis serà l'any de l'edició consultada i no el de la primera edició, precisada en el cos de treball si es considera oportú. En el cas que les cites no estiguin ni en català ni en castellà s'oferirà una traducció a peu de pàgina en algun d'aquests dos idiomes, en la qual s'especificarà el nom de la persona responsable de la traducció de la següent manera: (Traducció de ... , any: pàgina). Quan la traducció sigui de la doctoranda es marcarà amb les sigles CR. Les cites bíbliques es faran segons les abreviacions especificades en l'edició consultada.

En l'apartat de bibliografia s'aporta una relació de totes les publicacions de Marçal dividides en diversos apartats (poesia, literatura per a infants, narrativa, crítica i assaig, i les traduccions realitzades per l'autora) i a continuació es proporciona un llistat actualitzat i tan exhaustiu com ha estat possible dels articles i estudis sobre l'obra de Marçal. Finalment, en la bibliografia general, s'ofereix la referència completa de totes les obres citades i/o mencionades tant en el cos de text com en les notes a peu de pàgina.

Al llarg de la tesi hem evitat el masculí neutre en la mesura del possible, però l'hem utilitzat quan ens ha semblat que fer-ho altrament interferia en la fluïdesa del text.

PART I

1. Des de la perifèria del discurs

1.1 Dona, de classe baixa i nació oprimida

Marçal empunya els seus versos com una espasa de fulla brunyida en la qual es reflecteix. La poeta comença a escriure durant els últims cops de cua del règim franquista, una època convulsa, de transformacions constants, i participa activament en els moviments d'oposició amb l'esperança que els canvis portin cap a una societat més justa. Durant quatre anys¹⁰, vehicula essencialment la seva lluita a través de la col·laboració amb el PSAN (Partit Socialista d'Alliberament Nacional)¹¹, però el projecte marçalià és global i desborda el marc de la implicació en un partit polític: afecta de forma capil·lar totes les activitats que duu a terme, entre les quals, la poesia.

Malgrat que Marçal vol desmarcar-se de la intel·ligibilitat directa del realisme social conferint una especial importància a l'expressivitat i a l'autonomia del llenguatge, trobem en la seva obra el convenciment que la lluita política passa també per tenir cura de la llengua i que la poesia és una poderosa arma de denúncia i transformació. Hem d'entendre dins aquesta línia d'actuació la creació de l'editorial dels Llibres del Mall, amb el propòsit de publicar la producció de joves poetes catalans (a més de recuperar-ne alguns de la generació anterior), i obrir la porta a Europa amb la traducció de clàssics universals.

L'obra poètica de Marçal s'obre amb la divisa inicial, un escut d'armes¹² en què la poeta-guerrera presenta tres franges d'esfalt heràldic d'un dels colors de la tradició de blasons catalana, l'atzur¹³. L'autora avança amb pas ferm cap a la batalla exhibint l'armoria que identifica el col·lectiu en nom del qual branda les armes: el lloc d'enunciació del qual parteix. El triple atzur que la defineix, resultat d'un triple atzar o d'una tèrbola voluntat divina, marca els seus grans eixos identitaris, tres ferides obertes que es troben a l'origen de tota la seva obra i que articularen bona part dels poemes de la primera època:

¹⁰ Període que coincideix amb la publicació de *Cau de llunes* i *Bruixa de dol*.

¹¹ El PSAN és un partit que es defineix com a independentista i revolucionari, que es va fundar l'any 1969 d'una escissió del Front Nacional de Catalunya i que es va legalitzar l'any 1977. Podeu trobar més informació a *El partit Socialista d'Alliberament Nacional (PSAN) 1974-1980* de Roger Buch (1995).

¹² Antònia Cabanilles apunta a la possibilitat d'identificar la divisa amb un escut d'armes en una nota al peu de pàgina en el seu article "Las voces en la obra de Maria-Mercè Marçal" (2001, 90).

¹³ Atzur és el color blau celeste, associat als dissenys divins i també a la poesia, amb ecos a la flor blava (Die blaue Blume) d'*Henry Von Ofterdingen* de Novalis o al llibre *Azul* de Rubén Darío.

DIVISA

A l'atzar agraeixo tres dons: haver nascut dona,
de classe baixa i nació oprimida.
I el tèrbol atzur de ser tres voltes rebel. (CL, 23)

Pel que fa a la consciència de classe, destaquen els poemes dedicats a l'anarcosindicalista Salvador Seguí¹⁴ (CL, 38) i a Francesc Layret¹⁵ (CL, 39), gran defensor del moviment obrer, en què ofereix una visió idealitzada de la classe obrera. Per situar-se del costat dels treballadors i les treballadores, Marçal busca dos exemples de principis de segle XX, moment en què la societat industrial ja estava assentada i les desigualtats entre el proletariat i la burgesia havien aguditzat la lluita de classes. El tractament que l'autora dona a les morts de l'un i de l'altre els converteix en herois, en màrtirs de la causa de la qual ella fa bandera: la lluita contra la injustícia social.

Marçal també al·ludeix en els poemes que segueixen els dedicats a Seguí i Layret, als responsables de règims que han implantat societats desiguals i mancades de llibertats: concretament a Augusto Pinochet i Francisco Franco. El següent poema es refereix, sense mencionar-lo, al dictador que enderroca per les armes el govern legítim de Salvador Allende, Augusto Pinochet¹⁶, a qui l'autora llança un embruix malèfic. Al final del poema, Marçal fa constar el lloc i la data, un any després del cop d'estat, esvanint els dubtes sobre la persona a qui s'adreça:

¹⁴ Pintor de professió, Salvador Seguí, conegut com a “el noi del sucre” fou un important líder anarcosindicalista, que morí assassinat l'any 1923, a plena llum del dia. Per més informació sobre Seguí podeu llegir *Salvador Seguí. Su vida y su obra*. (1960) a càrrec de José Viadiu. Per poder accedir a la producció de Seguí (articles, cartes, comunicats, intervencions en congressos) vegeu *Salvador Seguí. Escrits* (1975), editat per Isidre Molas. Les conferències impartides el 4 d'octubre de 1919 es estan recollides a *El terrorismo en Barcelona. Principios, medios y fines del sindicalismo comunista. El sindicalismo en Cataluña* (1978) un llibre del qual són autors Seguí i Pestaña.

¹⁵ Francesc Layret, company íntim de Salvador Seguí, fou un advocat i polític assassinat l'any 1920. Diputat eloqüent, seguidor de la Revolució russa, va defensar les escoles laiques, amb coeducació i en català. Per més informació, podeu llegir *Layret. 1880-1920* (1971) de Joaquim Ferrer.

¹⁶ Per les semblances amb la dictadura a Espanya, el cop d'estat de Pinochet de 1973 es convertí en un dels temes més debatuts entre els grups d'oposició al règim franquista. Els estudis que revisen aquest fosc episodi de la història de Xile s'han publicat bàsicament a partir del moment en què el jutge Baltasar Garzón va començar a investigar els crims perpetrats per Pinochet contra ciutadans espanyols. Alguns llibres de referència són *Yo, Augusto* d'Ernesto Ekaizer (2003), periodista argentí que ha recollit el testimoni de més de mil entrevistes i ha consultat milers de papers desclassificats a partir de l'arrest de Pinochet, i també *El llarg adéu de Pinochet* de Toni Cruanyes (2004), pel qual el “cas Pinochet” fou la primera gran història periodística quan treballava per la BBC a Londres.

MALEDICCIÓ AMB ESTRELLA

Cinc punyals
Per esbotzar-te les anques!

Cinc claus
Per obrir-te el cap!

Llum
Perquè beguis oli!
Mal masclí de divendres et cargoli!

Santiago de Xile, 11 de setembre de 1974

Immediatament a continuació trobem “Traduït d’Alceu” (CL, 42), un poema en què, escudant-se en una traducció del poeta grec¹⁷, Marçal expressa la seva eufòria per la mort de Franco l’any 1975. En paraules de l’autora: “Hi ha dos poemes que són, de fet, traduccions de poetes grecs arcaics: un d’ells, molt breu, em servia per poder alegrar-me, per boca d’altri, de la mort del dictador” (2004c, 194). La primera versió mecanoscrita del poema “Traduït d’Alceu” recuperada per Lluïsa Julià al número 22 de la revista *Urc* (2007b, 93) té tres parts i parteix d’una traducció feta a classe sobre Alexandre el Magne. A la versió definitiva només hi apareix la tercera part amb una correcció feta a mà. En el vers final “que és mort Alexandre!”, l’autora hi ha ratllat Alexandre i l’ha substituït per “el tirà”. D’aquesta manera s’obre la lectura, i l’anècdota històrica es converteix en un tema universal, vigent en el moment de l’escriptura del poema, ja que “el tirà” al·ludeix a qualsevol sistema opressiu, i concretament, a Franco:

TRADUÏT D’ALCEU

És ara quan ens cal escapar el vi
i empillocar-nos fins que ens fugi el seny,
que el tirà és mort!

¹⁷ Alceu de Mitilene fou el més antic dels poetes lírics eòlics. Els seus poemes són essencialment odes, himnes i cants que aborden els conflictes interns i les disputes entre les faccions de la seva illa. Fou contemporani de Safo, amb qui intercanviava poemes i amb la qual es creu que podia haver mantingut una relació amorosa.

Quant a la seva lluita a favor de la “nació oprimida”, es concentra en primer lloc en l’elecció d’escriure en català, una forta aposta política per la identitat catalana. Cal tenir en compte que l’escolarització de Marçal fou en castellà i que aquesta va ser la llengua dels seus primers poemes. La repressió del català i la situació de diglòssia a què es veia relegat aquest idioma, bandejat dels afers oficials, és abordada en poemes com “Llengua A” (E, 283). Es tracta d’un homenatge a Sanchis Guarner, filòleg, historiador i escriptor valencià, tot un símbol de la lluita per la llengua. La seva militància féu que visqués constantment amenaçat i el convertí en objectiu d’un atemptat i d’un paquet bomba dins una caixa de torrons. El poema que li dedica Marçal fou escrit poc després de la mort de Sanchis Guarner l’any 1981¹⁸:

Em parles català i el meu desig s’ullprèn:
pel teu gest solidari que no demana ostatge,
per la teva arrel viva que es torç, exiliada.

A més, el compromís de Marçal amb la construcció d’una nova Catalunya la portà a implicar-se en l’ensenyament públic al qual es dedica professionalment (a l’institut de Sant Boi, i als instituts Maragall i Joan Boscà de Barcelona) i que deixa certes traces en la seva poesia. Trobem d’una banda les traduccions de classe que convertí en poemes, la poesia que porta per endreça “Als meus alumnes”, o l’ús repetit del “guix”, element que utilitzava quotidianament per escriure a la pissarra, “Jo tinc un nom i amb guix l’escriu a sota” (BD, 81) “em marco, amb guix, entorn, els meus confins” (BD, 123). La seva preocupació per l’ensenyament es veu reflectida també a “Les xiquetes del meu poble”:

Les xiquetes del meu poble
seuen en cadira baixa
i amb un davantalonet
i un drap tan llarg com un dia
sense pa-amb-xocolata,
si feien punt de cama,
si punt de cadeneta
o punt d’escapulari,

¹⁸ La bibliografia de Sanchis Guarner és extensa i variada ja que els seus interessos eren molt amplis. La seva preocupació per la llengua i la recopilació i difusió de mots, refranys i cançons populars són un dels múltiples punts de contacte amb Marçal. Per ampliar la informació, vegeu *Manuel Sanchis Guarner, Context, paraula, record.* de Santi Cortés i Antoni Ferrando (2007); *Manuel Sanchis Guarner. Un humanista valencià del segle XX* de Santi Cortés i Josep Vicent Escartí (2006); o *Manuel Sanchis Guarner: el compromís cívic d’un filòleg* d’Antoni Ferrando i Francesc Pérez (1998).

i cantaen allò
de “montañas nevadas”. (CL, 48)

Es tracta d'un poema en què Marçal recull la visió d'un món aparentment bell i benigne en què les noies fan labors i canten plegades. Ara bé, rere aquest espai rural i harmònic, accentuat per la forma dialectal “cantaen”, s'amaga una crítica a l'educació franquista, que estimava que les nenes havien d'aprendre a cosir per convertir-se en bones esposes i mares. Les joves del poema entonen una cançó de forma inconscient, acrítica. Es tracta de “Montañas nevadas”, un himne franquista compost a principis dels anys 40, publicat al Cancionero Juvenil l'any 1945 i una de les melodies preferides de la División Azul, tal com recull un dels voluntaris que hi participaren, Alfredo González Díez, al seu llibre *Alegres soldados* (capítol 32 p. 256). Les noies, doncs, havien interioritzat una lletra que deia “José Antonio es mi guía/ y bendice Dios mis fuerzas” que cantussejaven despreocupadament. Mercè Otero explica:

“Montañas nevadas” no era una cançó popular en castellà, com pot semblar, era un himne de l'OJE (Organización Juvenil Española) dedicat al fundador de la Falange i no té res a veure amb la cultura popular malgrat que fos popular per imposició. Les activitats enumerades al poema sí que ho són, de populars, i donen testimoni de l'escola segregada i rural del moment, sota el nacionalcatolicisme, amb les seves conseqüències a la vida adulta. (Otero 2007, 24).

Marçal mostrà repetidament la seva aversió envers el model d'educació franquista¹⁹, tal com explica el seu ex-marit, Ramon Pinyol²⁰ i, de fet, ella es dedicà a l'ensenyança secundària amb l'esperança de col·laborar a desenvolupar l'esperit crític i la sensibilitat de les noves generacions, una forma de compromís amb la societat:

Hi va haver un temps, en ple esclat feminista, en què l'al·lusió a les “Escuelas Nacionales” del poble fins als 10 anys, on ella destaca en els estudis i on comença a escriure poemes en castellà als 6 anys, era una constant. (Balasch 2007, 32)

En aquest punt, la preocupació per l'educació i el malestar per la situació de les dones es creuen. L'educació segregada suggerida en el poema és la causant, segons Marçal, d'una estructura social que relega les dones a l'espai domèstic. Per l'autora, la distribució de tasques tradicional que defensava el nacionalcatolicisme havia anat impregnant -com la lletra de “Montañas nevadas”-, i es trobava naturalitzada tant en les consciències masculines com en les femenines. El següent poema, un dels que

¹⁹ Per ampliar la informació sobre l'educació franquista podeu llegir “L'educació sota el franquisme” de Pere Solà (2011) o *L'escola a Catalunya sota el franquisme* de Jordi Monés (1981).

²⁰ Conegut posteriorment com a Ramon Balasch.

encarna millor la seva consciència feminista en la primera època, en fa una crítica mordaç:

Drap de la pols, escombra, espolsadors,
plomall, raspall, fregall d'espert, camussa,
sabó de tall, baieta, lleixiu, sorra,
i sabó en pols, blauet, netol, galleda.

Cossi, cubell, i picamatalassos,
esponja, pala de plegar escombraries,
gibrell i cendra, sulfumant, capçanes.

Surt el guerrer vers el camp de batalla. (CL, 47)

Marçal genera una tensió *in crescendo* a través de l'enumeració –enquadrada en decasíl·labs, excepte el segon vers de la segona estrofa, que té una síl·laba més i fa trontollar lleugerament el ritme– i de l'al·literació dels fonemes [p] [s] [ʎ]. El poema culmina amb un últim vers que amb un gir insospitat dona sentit al conjunt. La rastellera d'estris de neteja es presenta com l'equivalent femení del “catàleg de les naus i de les armes dels aqueus en el cant segon de la *Illiada* d'Homer” (Marçal 2004c, 194), amb la intenció de posar de manifest la condició heroica de les dones, equiparades a un guerrer a punt pel combat. Altres poemes militantment feministes d'aquesta primera època són “D'antologia” (CL, 49), una acerba crítica als orígens de la misogínia, i el poema de la secció “Vuit de març” (BD, 169).

La reacció contra la injustícia i l'opressió que veiem en la primera època va concentrant-se progressivament en la reflexió al voltant de la condició de la dona. Ja durant el període en què formà part del PSAN, del 1976 al 1979, Marçal havia creat el front de dones, feminista i nacionalista, (Climent 2008a, 24) i havia engegat la secció “Des d'uns ulls de dona” en la revista del partit, *Lluita*²¹. Després de desvincular-se del partit coordinà la secció feminista de la Universitat Catalana d'Estiu de l'any 1979 al 1985²². Progressivament, no obstant, es produí un viratge cap a una poesia més introspectiva centrada en l'articulació a través del llenguatge de vivències específicament femenines com la maternitat, l'amor lèsbic o el càncer de mama.

²¹ També participà en la publicació d'un llibret, *La lluita per l'alliberament de la dona*, signat pel mateix partit.

²² Per una aproximació a aquest moment històric des de la perspectiva de gènere podeu llegir “Dones i Transició a Catalunya: Memòria i vivències” de Mary Nash (2001).

Marçal considerava que l'estreta vinculació establerta per la tradició entre dona, cos i natura podia tenir efectes amputadors a tots nivells, ja que s'havia utilitzat per anul·lar la paraula de les dones, que no tenia validesa ni davant la justícia, ni a la família, ni a la litúrgia catòlica²³. Per tal de combatre les injustícies comeses contra les dones, Marçal passà a l'acció mitjançant totes les vies que tenia a l'abast (manifestos, obra crítica, manifestacions, recitals, etc.). La seva intervenció es va anar centrant en la literatura d'autoria femenina i dugué a terme una tasca ingent per reivindicar l'obra d'escriptores catalanes que, malgrat la seva qualitat, havien estat ignorades pel fet de ser dones.

²³ Flora Tristan descriu l'any 1843 la situació de les dones amb aquestes paraules: "Hasta ahora, la mujer no ha contado para nada en las sociedades humanas. ¿Cuál ha sido el resultado de esto? Que el sacerdote, el legislador, el filósofo, la han tratado como *verdadera paria*. La mujer (la mitad de la humanidad) ha sido *echada de la Iglesia*, de la *ley*, de la *sociedad*. Para ellas no ha habido ninguna función en la Iglesia, ninguna representación frente a la ley, ninguna función en el Estado. El sacerdote le ha dicho: Mujer, tú eres la tentación, el pecado, el mal; tú representas la carne, es decir, la corrupción, la podredumbre. (...) Después, el legislador le ha dicho Mujer, por ti misma no eres nada como miembro activo del cuerpo humanitario; no puedes esperar encontrar lugar en el banquete social. Si quieres vivir, deberás servir de anexo a tu señor y dueño, el hombre. (...) Después, el sabio filósofo le ha dicho: Mujer, ha quedado constatado por la ciencia que, por tu constitución, eres *inferior* al hombre. No tienes inteligencia, ni comprensión para las cuestiones elevadas, ni lógica en las ideas (1977, 110)

1.2 La genealogia femenina

La reivindicació d'una genealogia d'escriptores és una tasca a la qual Marçal es veu abocada quan agafa la ploma i ensopega amb la falta de referents femenins dins la història de la literatura. La poeta denuncia que la manca d'escriptores al cànon literari universal prové d'una concepció del subjecte en tant que home blanc, occidental i de classe privilegiada, i proposa la introducció de textos escrits per dones en la selecció d'obres de referència. Marçal dóna per fet que en l'elecció hi entren criteris extraliteraris, i en suggereix un de nou, el gènere:

En el procés de formació i transmissió de la tradició literària, sempre es barregen els criteris estètics de valoració amb altres més relacionats amb la societat i amb els processos històrics. Així, podem preguntar-nos per què el sexe (o el gènere) no pot configurar un d'aquests criteris, quan segurament és un dels factors que diferencien, ara i aquí, d'una manera més radical l'experiència humana. (Marçal 2004c, 158)

Davant la manca de codis per expressar les seves inquietuds, se sent en una incòmoda situació d'orfenesa que acabarà tornant-se en motor de la seva producció. La brutal apropiació del llenguatge per part del poder empeny Maria-Mercè Marçal a afirmar “jo no tinc llengua” (D, 436), i és significatiu que tituli l'edició que engloba la pràctica totalitat de la seva poesia *Llengua abolida*. L'exclusió històrica de la dona de l'àmbit del pensament genera una turbulenta relació entre la dona i l'escriptura, de manera que els eixos vertebradors que pren la poeta per construir-se, “Sóc algú –una dona– que escriu” (2004c, 21), es troben en tensió i en contradicció. La poeta se sent suspesa en el buit i es proposa teixir una xarxa d'escriptores, una labor en la qual treballa fins a la mort, per tal que li serveixi de recolzament i pal·liï el vertigen davant l'abisme. Es tracta, en paraules de Marçal, “de ‘donar llum’ a les nostres mares simbòliques” (1998a, 6).

Marçal utilitza tots els mitjans al seu abast per tal de recobrar i difondre escriptores catalanes i traduir-ne de franceses, italianes o russes al català amb l'objectiu de procurar referents femenins a les generacions venidores i de traçar una cartografia que relacioni la força creativa de diverses escriptores. L'autora vol recuperar una genealogia que quedà paralitzada en els orígens, com la dona de Lot, i per fer-ho caldrà “cepillar la historia a contrapelo”, en paraules de Walter Benjamin (2008, 43). Marçal considera que la tasca transmissora és essencial per lliurar a les noves generacions una tradició femenina on arrelar-se. Segons l'autora, cal esmenar el

fet que, durant segles, o bé s'ignoressin escriptors d'una gran vàlua pel sol fet de ser dones, o bé se n'estrafés i desfigurés insidiosament el llegat, amb efectes que, segons Benjamin, poden ser pitjors que l'oblit:

¿Pero de qué puede ser rescatado algo que ya ha sido? No tanto del desprestigio y el menosprecio en que ha caído sino de una determinada manera de ser transmitido. Una manera de dignificarlo como “herencia”, resulta más desastrosa que lo que podría ser su desaparición. (Benjamin 2008, 95)

Marçal es proposa rescatar autors silenciades o oblidades, però, sobretot, establir lligams entre elles i forjar una cadena d'escriptors que s'enllacin com baules creant una filiació femenina. Amb aquest propòsit, Marçal emprèn una ciclòpia tasca de recuperació de noms oblidades del passat, que espolsa i actualitza²⁴.

1.2.1 Les mares literàries

Dins de les mares simbòliques de Marçal²⁵, hi ocupa un paper destacat Isabel de Villena, abadessa del convent de la Trinitat als afores de València durant el segle XV, qualificada per Marçal, tal com ja havia fet Joan Fuster, de feminista *avant la lettre*²⁶ (2004c, 71). La biografia i l'obra d'Isabel de Villena fascinen Marçal, que l'any 1990 li dedicà un llarg estudi titulat “Isabel de Villena i el seu *feminisme* literari”. Marçal hi analitza l'obra *Vita Christi*, un relat de la vida de Crist amb finalitats pedagògiques, que havia de servir de guia a les monges del convent. La singularitat d'aquesta *Vita Christi* és el protagonisme insòlit que hi tenen la Mare de Déu (i altres personatges femenins) amb la intenció de dignificar la dona davant els

²⁴ La tasca de recuperació d'escriptors catalanes ha trobat continuïtat especialment a partir dels anys noranta. Algunes antologies que recullen poemes d'autoria femenina són *Les cinc branques. Poesia femenina catalana*, editada per Albert Esteve (1975); *Contemporànies. Antologia de poetes dels Països Catalans*, elaborada per Vinyet Panyella (1999); *Segle 21. Vint-i-una i una poetes per al segle vint-i-u*, amb la selecció a càrrec d'Alicia Beltran i Pere Perelló (2001); *Antologia de poesia catalana femenina*, editada per Carme Riera (2003); *Eròtiques i despenitades: un recorregut de cent anys per la poesia catalana amb veu de dona*, per Encarna Sant-Celoni (2008); *Quàntiques! 10 poetes joves en diferencial femení* (2008) a cura de QUARKpoesia; *El Poder del cuerpo: antologia de poesía femenina contemporània* (2010) a càrrec de Meri Torras, en què s'inclouen poemes en català, basc, gallec i castellà.

²⁵ Les mares literàries de Marçal han estat estudiades per Pilar Godayol a l'article “Entre Atenea i la Medusa: les mares literàries de Maria-Mercè Marçal” (2008) i per Maria-Antònia Massanet en una comunicació al “Congrés Internacional sobre Gènere, Desenvolupament i Textualitat” (15, 16, 17 de juny de 2011 celebrat a la Universitat de Vic) titulada “Jo tinc un nom/ i amb guix l'escriu a sota”. Maria-Mercè Marçal: el compromís, la inscripció, el llegat”, que està pendent de publicació.

²⁶ En el seu article “La *Vita Christi* de Sor Isabel de Villena: escritura en femenino” (2010), Pilar Godayol analitza els aspectes que considera “femenins” i “feministes” de l'obra de l'abadessa.

atacs misògins, especialment perquè molts dels arguments contra les dones al·legaven les Sagrades Escripures com a justificació. La lectura que Marçal fa de la *Vita Christi* actualitza les preocupacions de Villena i les alinea amb les pròpies: la lluita contra els discursos que menystenen les dones i la conciliació de la condició de dona amb la religió catòlica.

Més enllà del paper protofeminista de Villena, Marçal reconeix la torrencial figura de Maria-Aurèlia Capmany com la mare conceptual del feminisme a Catalunya. Prolífica i polifacètica, fou una font d'inspiració per a la generació posterior d'escriptores compromeses en la lluita feminista. Marçal li atorga la categoria "d'autoritat", tot i que matisa que són nombroses les diferències que les separen. Referint-se a Capmany, la d'Ivars afirma: "Indiscutible i contestada alhora, "mare" en la cultura, i, com a tal, suscitadora al mateix temps de seguretat i ambivalència." (2004c, 117).

Maria-Aurèlia Capmany es convertí en referent ineludible atesa la gran quantitat d'assajos dedicats a la causa de les dones, entre els quals destaca *La dona a Catalunya* de 1966, en què l'autora fa un recorregut pel rol que la dona catalana ha exercit al llarg del temps. Fou una gran defensora de Virginia Woolf i Simone de Beauvoir, amb les qual tenia grans afinitats. En són clars exemples la publicació de la seva novel·la *Quim/Quima* del 1971 en què es produeix un canvi de sexe anàleg al d'*Orlando* de Woolf, o la traducció d'*El segon sexe* de Beauvoir per Hermínia Grau i Carme Vilaginés a proposta de Capmany, que en prologà l'edició el 1968²⁷. De fet, les coincidències entre Capmany i Beauvoir, ben visibles, donaren lloc a una de les conferències dramatitzades del PEN club a càrrec de Lluïsa Julià que porta per títol: "Quan les dones fumen: Maria-Aurèlia Capmany- Simone de Beauvoir" (1999).

Quant a la narrativa catalana, Marçal confereix un paper destacat a Caterina Albert i Mercè Rodoreda, dues grans figures que han funcionat com a models indefugibles i que han irromput en un corpus d'obres de referència eminentment masculí. Marçal sosté que "hi ha un cànion molt més masculí per a la poesia que per als altres gèneres literaris. Potser perquè a la narrativa han existit Víctor Català i Mercè Rodoreda..." (Marçal a Sabadell 1998a, 12). Per la poeta, aquestes escriptores encarnen la lluita contra un rol imposat, incompatible amb la creació literària. Caterina

²⁷ Maria-Aurèlia Capmany en tant que figura clau del feminisme català ha estat estudiada per Pilar Godayol a "Maria Aurèlia Capmany, feminisme i traducció" (2007).

Albert fou l'única veu femenina del Modernisme i firmà la seva producció sota el pseudònim Víctor Català, després de l'escàndol que tingué lloc quan es féu públic que el seu monòleg *La infanticida*, guanyador dels Jocs Florals d'Olot el 1898, era d'autoria femenina²⁸. L'opció vital de Rodoreda, qui pretengué viure de l'escriptura i escollí fer-ho des de l'estranger, separada del marit i vinculada emocionalment amb Armand Obiols, un home casat, també fou reprovada pels seus contemporanis en un període marcat per la guerra i la misèria²⁹.

Malgrat les dificultats per dur a terme els seus projectes, devem, entre altres, la prosa ufanosa de *Solitud* de 1909 a Albert, i la punyent novel·la *La plaça del Diamant* de 1962 a Rodoreda, dues obres que amb les experiències de superació personal que travessen les protagonistes penetren en el lector fins al moll de l'os. En l'article "Meditacions sobre la fúria", Marçal compara les dues obres i es qüestiona si rere el fat inexorable que sembla dirigir les vides de la Mila i la Colometa, les autores no apunten directament cap a l'arrel del conflicte, és a dir, cap al "conjunt de límits seculars i tota la violència antifeminista que és a la base del patriarcat" (2004c, 147), una reflexió que trobem subjacent tant en Català com en Rodoreda.

Pel que fa a la tradició poètica catalana, Marçal recupera tres grans noms d'escriptores a les quals creia que s'havia penjat una etiqueta reductora i caricaturesca que dificultava que es fes justícia a la seva obra: Maria-Antònia Salvà, nascuda el 1869, Clementina Arderiu, de l'any 1889 i Rosa Leveroni, del 1910. Marçal establí una lligam entre les tres, unes baules que unien les unes amb les altres en una genealogia de poetes catalanes³⁰.

Marçal col·labora en un acte homenatge a Maria-Antònia Salvà a l'Ateneu barcelonès l'any 1994 i en un altre a Mallorca el 1997 per tal de reivindicar-ne la figura (Climent 2008a, 26). També li dedica un article al diari *Avui*, "Maria-Antònia Salvà, l'arrel de les paraules" (1995f), en què afirma contundentment que Maria-Antònia Salvà és "la primera dona poeta important de la història de la poesia

²⁸ Per més informació, podeu consultar l'estudi sobre l'obra completa de Víctor Català a càrrec de Francesca Bartrina que porta per títol *Caterina Albert/ Víctor Català: la voluptuositat de l'escriptura*, i més concretament el capítol "*La infanticida*: l'angoixa de l'autoria" (2001, 75-85).

²⁹ La biografia de Rodoreda ha estat desenvolupada a les obres *Mercè Rodoreda* de Mercè Ibarz (1991), *Mercè Rodoreda: contra la vida, la literatura* de Montserrat Casals (1991), *Mercè Rodoreda* de Carme Arnau (1992), *Mercè Rodoreda y su tiempo* de Marta Pessarrodona (2007) i *Rodoreda: exili i desig* de Mercè Ibarz (2008).

³⁰ Per més informació sobre Salvà, Arderiu i Leveroni podeu consultar "Poetes" de Lluïsa Cotoner (2006).

catalana”³¹ (2004c, 88). L’obra de Salvà respon a les consignes del noucentisme i descriu un món idealitzat, harmònic i serè, sense estridències. La seva poesia es caracteritza per la mediterraneïtat i la descripció d’un paisatge de Mallorca impregnat d’amor a la naturalesa i a Déu. Si bé ofereix una visió contemplativa d’una natura domesticada, trobem un poema en què en fa un tractament inusual, “D’un cactus”, on escriu sobre una planta que lluita ferotgement per la supervivència aferrada a una paret. El poema fascinà Marçal, que l’interpretà com una metàfora de les dones escriptores, que considera “supervivents”, si prenem l’expressió de Tillie Olsen que tant li agradava³².

Marçal manllevà un vers de “D’un cactus”, “Furgant per les llivanyes i juntures”, amb el qual obre un poema de *Raó del cos* (RC, 29). Amb aquesta operació, Marçal efectua una doble acció: d’una banda rescata Salvà “d’aquest semi-oblit condescendent on sembla confinada” (2004c, 87-88), i de l’altra actualitza el seu missatge, ja que, en un nou context, el vers s’esbadella revelant nous sentits. Les punxes del cactus es metamorfosen en les escates del drac sofrent de sang fèrtil que Marçal identifica amb la dona, amb el monstros i l’abjecte que s’immisceix pels intersticis dels discurs arrelant en les clivelles més inhòspites.

La segona de les grans poetes rescatades per Marçal és Clementina Arderiu, una veu única i de gran valor, mal coneguda i mal reconeguda, segons afirma la urgellenca (2004c, 67). Amb la intenció de combatre “la imatge de poesia sense problemàtica i sense conflicte, ‘sense història’, gairebé de l’embadaliment, com ‘de flors i violes’” (Marçal 1985b, 12), Marçal decidí publicar l’any 1985, sota el títol *Contraclaror. Antologia Poètica*, una selecció de poemes de Clementina Arderiu amb un llarg estudi introductori en què posa sobre la taula que la poeta tractà temes complexos com l’exili o la maternitat.

Els lectors i crítics masculins contemporanis a Arderiu presentaven de forma unànime la seva obra com el plomatge tebi i reconfortant d’una lloca, una imatge tranquil·litzadora que xocava frontalment amb la inquietud i desassossec que provocava en Marçal. Aquest fet va incitar-la a llegir Arderiu més profundament i, de

³¹ Marçal s’afanya a recordar immediatament després aportacions anteriors. Menciona, dins la poesia medieval, Contança de Mallorca o Tecla de Borja i, en la Renaixença, Josepa Massanès i també reconeix la indiscutible aportació femenina a la literatura popular (2004c, 88).

³² Aquesta mateixa expressió va donar títol a l’antologia bilingüe de poetes catalanes *Survivors* (1991), amb selecció i traducció de Sam Abrams, assagista, traductor i crític literari, que també compartia aquest pensament.

fet, Marçal tenia la intenció de dedicar-li una tesi doctoral dirigida per Joaquim Molas que, finalment, no veié mai la llum. A l'article "Clementina es deia... El fer i desfer de la vida quotidiana" (1989a) Marçal explica que va adonar-se que el que li provocava l'agitació en la poesia d'Arderiu eren les petites escletxes, els conflictes callats i defallits que afloraven en uns versos en què una mestressa de casa que assumia el model tradicional de mare i esposa s'esforçava per acceptar el seu destí de dona. En paraules de Marçal:

La seva poesia expressa les fissures, és la fissura, l'espai on irromp el desordre i on la seva veu que vol fer-se, en llibertat, és alhora l'impuls vital tenaç de refer altre cop la trama esvinçada segons el model decidit per endavant. (2004c, 69)

Marçal estima excepcional el fet que Arderiu doni veu al col·lectiu mut de les mestresses de casa i considera que sota la serenitat i harmonia dels seus versos, aplaudides pels crítics de l'època, s'hi amaga un crit ofegat, que confereix a la seva obra tota una altra dimensió.

La tercera de les poetes catalanes és Rosa Leveroni, afermançada pel seu mestre, Carles Riba, que en la carta-pròleg que introduïa el seu primer llibre *Epigrames i cançons* qualificava el seu domini de la llengua i la tradició de "còmode virtuosisme". En seva la intervenció "Rosa Leveroni, en el llindar" (1988), Marçal assenyala també aquestes virtuts, que qualifica d' "objectives":

Leveroni és una poeta que s'ha fet acceptar, d'entrada, per uns mèrits diguem-ne "objectius", és a dir, que remeten a uns cànons, a una escala de valors ja establerts: no es pot negar, ho fa bé. (2004c, 56)

No obstant, Marçal creu que la imatge de fadrina bibliotecària de Leveroni ha impedit valorar-ne l'obra en tot el seu abast. Més enllà de la indiscutible perícia formal de l'autora, Marçal hi percep una veu punxant, els caires de la qual queden amorosits per les imatges florals, les merles i els rossinyols. La poeta urgellenca sosté que, com passa amb Arderiu, trobem en la poesia de Leveroni la recerca del delicat equilibri entre llibertat i renúncia, una lluita interna amb l'estereotip de dona exigit socialment. Leveroni fou bibliotecària, estudià dos cursos de Lletres, treballà sempre fora de casa i no es casà mai³³. Malgrat que féu una opció de vida menys convencional que Arderiu, no fou pas una rebel i acatà, amb esperit crític i una gran clarividència, les limitacions

³³ Abraham Mohino i Enric Pujol sostenen a *Confessions i quadern íntims* (1997) que Rosa Leveroni fou amant de l'historiador –casat– Ferran Soldevila, una relació que queda reflectida a *Cartes d'amor i d'exili: Rosa Leveroni, Ferran Soldevila* (2009) també a cura de Mohino i Pujol.

imposades al seu gènere.

Un dels grans eixos de l'obra de Leveroni és el de l'amor i la solitud, amb versos apassionats carregats erotisme, que besllumen, segons Marçal, un estira-i-arronsa entre els límits del destí per un costat, i el desig, per l'altre. La metàfora del port com a espai fronterer, que d'altra banda s'oposa a la casa en terra ferma en Arderiu, és, per Marçal, la metàfora que recull aquesta tensió en l'obra de Leveroni:

El port és el llinar entre el mar i la terra, participa de tots dos, és el lloc del retorn, però també de la possible –o impossible- nova partença. L'indret del record –del viatge passat, decebedor, però irrenunciable- i l'indret del desig i la nostàlgia del viatge encara mai no fet. (2004c, 61)

Al mateix temps que reconeixia les autoritats femenines dins de la literatura catalana, Marçal es llançava “a la recerca i captura de les ‘mares literàries’ escamotejades” (2004c, 142), també en altres tradicions. Una de les figures recuperades per la poeta és Rosalía de Castro amb qui comparteix la fascinació per la tradició popular i la reivindicació d'una llengua minoritària. Marçal incorpora Rosalía de Castro en un dels seus poemes “T’he portat un clau d’or, de ferro o bé d’amor/ que m’he sentit granar a l’hort de Rosalia” (SO, 195) i pren un vers seu, “Si o mar tireva barandas”, per emprendre el poema “Si el mar tingués baranes” (SO, 219). Segons Marçal, el paper de Castro ha estat determinant en la literatura gallega:

El fet que la figura fundacional de la poesia gallega contemporània sigui una dona, que actua com a model per a les poetes del present, probablement també té una influència sobre la manera com es llegeix i sobre la forma de valorar i seleccionar el que es publica. (Marçal a Sabadell 1998a, 12-13)³⁴

Per l'autora, les diferents llengües no suposaren un impediment sinó un repte. El seu coneixement del francès la portà a traduir al català Colette, Leonor Fini, Marguerite Yourcenar i Renée Vivien, la protagonista de la seva l'única obra en prosa, i deixà esbossos de traduccions dels sonets de Louise Labé escrits a llapis als marges de la pàgina.

La tradició femenina anglosaxona comptava amb més traduccions: la imprescindible Virginia Woolf per Helena Valentí; Sylvia Plath, Charlotte Perkins Gilman i Adrienne Rich per Montserrat Abelló; o Emily Dickinson, per Marià Manent. Però Marçal no dominava la llengua anglesa i fou Montserrat Abelló, amiga i

³⁴ Helena González realiza una anàlisi comparativa entre les dues poetes a “ M.M.M. s’emmiralla en Rosalía” (2007).

traductora al català de poetes angleses i nord-americanes, qui introduí Marçal a la poesia anglosaxona d'autoria femenina.

També fou a través d'una amiga, Monika Zgustova, que Marçal conegué la poesia de les russes Marina Tsvetàieva i Anna Akhmàtova, que li provocà un fort impacte. Marçal s'aventurà a reescriure en català, a partir de la traducció de Zgustova, alguns del seus poemes amb el propòsit de fer arribar a Catalunya el cant del que Tsvetàieva anomenava “la feixuga lira femenina” (Marçal 1998c, 158). També els dedicà l'estudi “Com en la nit, les flames, Anna Akhmàtova- Marina Tsvetàieva” publicat dins *Cartografies del desig. Quinze escriptors i el seu món* (1998)³⁵, i inclòs com a epíleg a *Versions d'Akhmàtova i Tsvetàieva* (2004).

A causa de l'avidesa i la curiositat sense límits de Marçal, la llista d'escriptors brillants que calia re-avaluar es prolongava constantment i seria impossible confeccionar-ne un repertori exhaustiu. El que és indubtable és que Marçal es féu ressò de la perspectiva ginocrítica, l'orientació històrica que havia pres el feminisme angloamericà –a la qual es refereix específicament en els seus assajos (2004c, 54)–, que pretenia definir els trets diferencials de gènere en el llenguatge. La lectura d'obres d'autoria femenina afavoria aquesta perspectiva, i el concepte de genealogia femenina, tan treballat per la poeta, s'inscriu en aquesta línia. El seu pensament pressuposa la següent afirmació de Virginia Woolf, que Marçal parafraseja a “Llengua abolida: Poesia, gènere, identitat” (2004c, 192): “Els llibres es continuen els uns als altres, tot i que tenim el costum de jutjar-los separatament (Woolf 1996, 142)”.

1.2.2 Les germanes literàries

A més de l'autoritat que conferia a les mares literàries, Marçal teixí la xarxa en horitzontal, tal com explica en un article en què lamenta la mort, en el termini d'un any, de l'esmentada Maria-Aurèlia Capmany, i de dues companyes més, Helena Valentí i Montserrat Roig, a qui les reivindicacions feministes havien aplegat en taules rodones³⁶, homenatges a escriptors i presentacions de llibres, i amb qui establí una

³⁵ Marçal fa servir com a títol un vers –incomplet– de Bartomeu Rosselló-Pòrcel del poema ‘A Mallorca, durant la guerra civil’ inclòs a *Imitació del foc*: “Tota la meua vida es lliga a tu, / com en la nit les flames a la fosca” (1991, 137).

³⁶ Coincidiren totes tres en la taula rodona “Feminisme i Literatura Catalana” l'any 1990.

relació d'amistat, d'admiració literària i d'intercanvi intel·lectual:

Helena Valentí i Montserrat Roig, en canvi, em fitaven des d'aquell nivell d'horitzontalitat que les anglosaxones han batejat amb el terme *sisterhood* —que en català podríem traduir aproximadament amb el mot *sororitat*; complicitat i companyonia, sensació que altres veus de dones sorgeixen des de punts diversos, paral·lelament, en una mateixa direcció... Aquell confortador saber que *hi són*. Que *hi eren*. (2004c, 117)

Montserrat Roig, novel·lista i periodista, és autora, entre altres, de *L'hora violeta* (1980), de la qual Marçal afirma que “em va fer descobrir una veu que sense deixar de ser-me —com tota altra veu— inevitablement estrangera, m'era, també, alhora, estranyament germana” (2004c, 119). La complicitat de Marçal amb Roig pel fet de compartir una mateixa visió del món la trobem també amb la novel·lista i traductora Helena Valentí, tal com explica Marçal a “Una visita a Helena Valentí”:

Havia endevinat a través dels seus llibres i per la informació d'alguns contactes comuns, tot un seguit d'aspectes coincidents: el feminisme, el fet que tenia una filla en unes condicions atípiques i una certa ideologia diguem-ne alternativa pel que feia a les formes de vida. (2004c, 112)

Marçal i Valentí feren coneixença l'any 1984 i la seva relació arrelà i fou duradora. En les seves trobades comentaven les escriptores que totes dues admiraven, com Víctor Català o les germanes Brontë, i també discutien sobre les respectives obres literàries. A la mort d'Helena Valentí, Marçal escrigué una introducció a l'última novel·la de Valentí, *D'esquena al mar* (1991), a mode de carta de comiat.

Marçal també tractà amb una de les gran novel·listes de la literatura catalana, Carme Riera³⁷, amb qui compartí temàtiques literàries com l'amor lèsbic o la maternitat. Es van conèixer, precisament, al lliurament de premis Recull l'any 1974, en què Riera guanyà la modalitat de narrativa amb el relat *Te deix, amor, la mar com a penyora* una història d'amor entre una professora i una alumna, la primera incursió literària en el lesbianisme dins les lletres catalanes. L'amor entre dones fou una qüestió a bastament tractada per Marçal posteriorment tant en la seva obra poètica com en la seva única novel·la, i en un dels seus contes, “Jocs de màscares”, publicat en un

³⁷ Per un perfil sobre l'autora, vegeu *Carme Riera. Retrats* de Lluïsa Julià (2009). Podeu llegir alguns estudis sobre la seva obra a *El Mirall i la màscara: vint-i-cinc anys de ficció narrativa en l'obra de Carme Riera*, editat per Lluïsa Cotoner (2000); *Lire Carme Riera. A prop de La meitat de l'ànima*, editat per Fabrice Corrons i Sandrine Frayssinhes Ribes (2010); i *Els subjectes de l'alteritat: Estudis sobre la narrativa de Carme Riera*, editat per Pilar Arnau i Lluïsa Cotoner (2011).

recull de catorze contes d'escriptors catalanes i dedicat a Carme Riera. La història de Marçal pren com a punt de partida *Te deix, amor, la mar com a penyora*: tracta sobre una relació amorosa professora-alumna en un context diferent –uns vint anys més tard–, i fa menció expressa, per boca de l'alumna, del relat de Riera:

La veritat és que no m'ha agradat gens! Vull dir el primer conte: és massa romàntic. Fixa't en tu i jo... I imagina't que trenquéssim... no creus que tot plegat seria molt diferent? No dic que no estigui ben escrit. I m'agrada molt el títol, això sí, sona molt bé. "Te deix amor, la mar..." (1995a, 85)

Probablement, Marçal li retreia a Riera que la seva incursió literària al lesbianisme desemboqués en una relació frustrada, gairebé negada, a *Jo pos per testimoni les gavines*. El diàleg entre les dues escriptores al voltant d'aquesta qüestió continua fins i tot després de la mort de Marçal. L'any 2004, Riera escriu un article en què reflexiona sobre els jocs intertextuals, de màscares i miralls, que s'estableixen entre els dos contes, i comenta, com era d'esperar, el fet que a la protagonista de Marçal no agradi el seu relat:

L'amor no necessita anomenar-se amistança en el seu conte ni ningú se'n fa retret. Cap de les dues dones es planteja que la seva relació sigui moralment rebutjable com passa a la meua narració que transcorre als anys 60, en plena dictadura del general Franco... En conseqüència és del tot normal que l'alumna exclami que el llibre que la professora li recomana no li agrada, especialment el final... (Riera 2004, 256)

L'altre gran tema que també aborden ambdues escriptores és el de la maternitat. En aquest cas, la pionera és Marçal amb els poemes dedicats a la seva filla Heura, nascuda el 1980, des del moment de la concepció. Pel seu costat, Riera escriu un diari d'embaràs que comença el 23 setembre del 1986, moment en què es confirma que està embarassada per segon cop, un escrit que no estava destinat a la publicació i que no s'edita en forma de llibre fins al cap de dotze anys, el 1998. Aquell mateix any, en *l'Homenatge a Maria-Mercè Marçal*, Riera escriu:

El tema de la maternitat, a partir de la teua poesia esdevindrà diferent. Gràcies a tu, s'allunya del cofoisme ensucrat de tants versos jocfloralescos que han cantat l'amor materno-filial a la lírica catalana gairebé fins fa no res. (Abelló i altres 1998, 151)

Una altra de les companyes de Marçal fou Josefa Contijoch³⁸, a qui conegué l'any 1981. Marçal formava part llavors del jurat del Premi Miquel Martí i Pol en què

³⁸ El 9 de maig de 2012, dins el marc del Festival Internacional de poesia de Barcelona, es celebrà un homenatge a Josefa Contijoch en reconeixement de la seva llarga trajectòria literària i es presentà una antologia poètica per a l'ocasió sota el títol *Ganiveta*.

va ser guardonat el recull *Quadern de vacances* de Contijoch. Des d'aleshores, Marçal seguí l'aventura literària de Contijoch, en prologà el poeiri *Ales Intactes*, i es mostrà especialment entusiasta davant la novel·la experimental *Rimmel*, que qualificà com a “apoteosi del fragmentari, trencaclosques impossible, desintegració de qualsevol ombra de personatge o de trama convencional (1996b, 9)”. Marçal i Contijoch col·laboraren en els dos cicles de conferències dramatitzades que organitzà el Comitè d'Escriptores del Centre català del PEN Club, en les quals Contijoch relacionà Virginia Woolf i Vita Sackville-West (1998), i Montserrat Roig i Anne Frank (1999). A la mort de Marçal, li dedicà un poema (Abelló i altres 1998, 29) en què feia al·lusió a l'article sobre Akhmàtova i Tsvetàieva que Marçal escrigué pel primer dels cicles de conferències:

(Akhmàtova i Tsvetàieva) tot just atalaient-se des de lluny...

(Maria-Mercè Marçal, *Cartografies del disig*, pàg. 7)

No de lluny. A prop
t'atalaio entre somnis
el gest irònic
espectral i abillada
com en la nit les flames.

L'admiració de Marçal per una altra poeta contemporània, Teresa Pascual, s'evidencia en les paraules que li dedica en l'article “Cop d'ull a l'actual literatura de dona” en la qual sosté que és “una de les veus més interessants que s'han donat a conèixer en els darrers temps” (1994e, 21). L'amistat entre les dues poetes s'inicià arran de les tertúlies “Aina” de poesia, en què la poeta d'Ivars participà el 27 de gener de 1995 en el marc d'un cicle dedicat a la Dona³⁹. L'any 1996, Marçal presentà el poemari *Curriculum Vitae* de Pascual⁴⁰, i en la seva intervenció lloà la “tasca d'animació cultural” de la valenciana, a la qual definia com “una poeta en qui crec, en qui espero, i que estimo”.

Marçal també es relacionà amb Cèlia Sànchez-Mústich, una escriptora de la seva generació, guanyadora del Premi Literari Don-na 1992 per l'obra en prosa *Diagnòstic: lluna nova*, amb Marçal (i Abelló, entre altres) al jurat. Dos anys després,

³⁹ Es poden consultar les dates i les persones convidades a les tertúlies “Aina” al web del CEIC Alfons el Vell: <http://www.alfonsellvell.com/index.php?ceic=11> [Consulta: 10.5.2012]

⁴⁰ Es tracta d'un text inèdit que es pot consultar en el Fons Maria-Mercè Marçal de la Biblioteca de Catalunya, en un arxiu titulat “Teresa Pascual” del CD que aplega documents diversos trobats a l'ordinador personal de Marçal.

Marçal prologà el seu tercer llibre de poesia, *Temperatura humana* en el qual afirmava haver percebut en ella una sensibilitat semblant a la seva: “Quan vaig llegir el teu primer llibre, *La cendra i el miracle*, em vaig dir que hauria de seguir la teva obra de prop. Hi descobria una veu mig familiar, mig insòlita, cap a la qual m’era fàcil llançar un pont” (1994, 9).

Marçal també contribuï a revaloritzar i divulgar l’obra de la cadaquesenca Quima Jaume, de la qual presentà les *Obres Completes* l’any 1993⁴¹. En la seva intervenció, Marçal reconeixia la tasca de Quima Jaume a l’hora de recuperar Arderiu i Leveroni, dues poetes que també havien estat molt vinculades a Cadaqués:

No puc estar-me de recordar l’única vegada que vaig tractar la Quima en el seu marc més propi i estimat i que, a més, ens va donar l’ocasió de conèixer-la d’una mica més a prop. Va ser l’any 89, poc abans que ella guanyés el premi Carles Riba, i motiu va ser un homenatge que ella va contribuir decisivament a organitzar per al centenari de Clementina Arderiu. Aquest fet puntual, i un altre de més durador –la seva actuació al darrere o al davant del premi Rosa Leveroni que sortosament segueix endavant de la mà de Rosa Ardit-. Aquests dos fets, a banda de recordar-nos una Quima “activista cultural” parlen també d’un altre aspecte d’ella i dues poetes catalanes que l’han precedit –especialment, és clar, Rosa Leveroni- la memòria de les quals ella va voler contribuir a salvar. (‘Quima Jaume’ Caixa 16/4, 11, p. 4)

Una altra escriptora a qui Marçal al·ludeix en articles i entrevistes és la prolífica Marta Pessarrodona, poeta, traductora i assagista, autora d’estudis pioners a Catalunya sobre Virginia Woolf, Vita Sackville-West i el grup de Bloomsbury, i també sobre Susan Sontag, Doris Lessing, Frederica Montseny o Caterina Albert entre altres. Marçal la defineix com l’altra dona *de mostra*. Segons la urgellenca, els monogràfics i antologies sempre les inclouen a l’una o a l’altra per cobrir la quota femenina mínima:

En el cas català és quasi matemàtic. Al CD-Rom hi sóc jo, però Marta Pessarrodona no. Ella, en canvi, traduïda al castellà, és al monogràfic que la revista “Litoral” dedica a la poesia catalana, i jo no. És a dir, que amb sort hi som totes dues; quan no n’hi ha, només l’una o l’altra. La resta no existeix. (Marçal a Sabadell 1998a, 13)

Mereix menció a part la relació de Maria-Mercè Marçal amb Felícia Fuster⁴² i

⁴¹ Podeu trobar informació sobre Quima Jaume a “Poetes” de Lluïsa Cotoner (2006).

⁴² Per més informació, llegiu els pròlegs i epílegs de Maria-Mercè Marçal, Francesc Parcerisas, Albert Ràfols-Casamada i Sam Abrams inclosos a *Obra poètica* (2010). Podeu trobar més informació sobre Fuster i Abelló a “Poetes” de Lluïsa Cotoner (2006).

Montserrat Abelló⁴³, que podríem catalogar de “germanes grans”, ja que totes dues pertanyen a una generació anterior (Abelló és del 1918 i Fuster, del 1921). Tant l’una com l’altra són poetes que es donaren a conèixer quan ja havien arribat a la maduresa. Abelló tenia quaranta-cinc anys en publicar *Vida diària* i Fuster en tenia seixanta-tres quan *Una cançó per a ningú i Trenta diàlegs inútils* sortí a les llibreries. Totes dues són escriptors completes, cosmopolites, coneixen diverses llengües i cultures i, en el cas de Fuster, altres formes d’expressió artística. També les uneix el fet que, tot i la innegable qualitat literària, el seu reconeixement dins de les lletres catalanes s’ha fet esperar.

Marçal llegí l’obra de Felícia Fuster per primera vegada quan formava part del jurat del premi Carles Riba del qual Fuster quedà finalista. Captivada pels seus versos, Marçal escortà aquesta “dona enriolada, activa, vivaç, comunicativa” (Marçal 1984b, 8) dins el món literari català prologant l’any 1984 *Una cançó per a ningú i Trenta diàlegs inútils*, en el qual explicitava la situació atípica que suposava que fos ella, la poeta jove, qui prologués Fuster i no al revés:

No puc deixar de remarcar –tal com ho feia també Marta Pessarrodona en el pròleg al llibre *Vida diària / Paraules no dites* de Montserrat Abelló- la situació com a mínim il·lògica que suposa el fet que jo escrigui un pròleg per a Felícia Fuster i no a la inversa, tal com sembla demanar-ho la raó dels rellotges. (Marçal 1984b, 8)

Després d’aquest llibre, Fuster continuà produint. Tanmateix, al cap de tres solvents poemaris, quan semblava que Fuster ja estava consolidada dins el panorama català, l’escriptora es trobava encara amb moltes dificultats per tal que les editorials acceptessin els seus mecanoscrits. El fet que Fuster visqués a París i que la seva obra fos inclassificable no devia col·laborar a l’hora de trobar editors interessats a publicar-li els poemaris. Aquesta situació, inexplicable als ulls de Marçal, va ser catalogada com “el cas Felícia Fuster” per la poeta i el crític literari Sam Abrams, tal com aquest explica en l’epíleg de *Postals no escrites*. Davant del que consideraven una flagrant injustícia, Abrams i Marçal van decidir intervenir i posar-hi remei:

⁴³ Per més informació sobre l’obra de Montserrat Abelló, vegeu *Retrats. Montserrat Abelló* de Jordi Valls (2009), el pròleg de Joan Oliver a *Vida diària* (1963), el de Maria Àngels Anglada a *El blat del temps* (1986), el de Maria-Mercè Marçal a *Foc a les mans* (1990), o el de Oriol Izquierdo a *Al cor de les paraules* (2002). També podeu consultar l’edició especial de la revista digital Barcelona Review amb motiu del norantè aniversari de la poeta: <http://www.homenatge.barcelonareview.com/>.

Vam acordar que calia prendre certes determinacions per tal de parar en sec aquell procés d'essllavissament del seu prestigi literari. I vam traçar un pla molt senzill: entre la Maria-Mercè i jo faríem d'agents literaris de Felícia i l'ajudariem a buidar els calaixos del seus escriptori. (Abrams a F. Fuster 2010, 508-9)

Abrams explica que ell gestionà la publicació de *Versió original*, que es publicà a l'editorial Germania, i que tocava a Marçal fer-se càrrec del següent poemari, *Sorra de riu absent*. El recull fou sotmès a una revisió a fons, començant pel títol, que es transformà en *Sorra de temps absent*, i presentat al premi Màrius Torres 1997 del qual quedà finalista amb dret de publicació. Malauradament, la mort de Marçal no li permeté continuar la seva feina d'agent literària. Tanmateix, la tasca que havien engegat Abrams i Marçal tingué continuïtat. L'any 2003 es creà la Fundació Felícia Fuster⁴⁴ i el 2010 es va publicar, a cura de Lluïsa Julià, una edició amb l'obra poètica completa de l'autora, amb pròlegs i epílegs, i les seves traduccions de poesia japonesa contemporània.

Pel seu costat, Felícia Fuster va dedicar a Marçal el poema "Fosca" (2010, 78) del poemari *Aquelles cordes del vent*, que encapçalà amb "A M.M.M. amb admiració i afecte", i participà en l'homenatge a la urgellenca després de la seva mort amb un poema que denota la proximitat entre les dues poetes i el dolor per la pèrdua:

Per què te n'has anat
deixant-me dins el cor
aquest forat
que res no pot sargir
amiga la germana
per sempre el meu demà
no es podrà dir
res d'altre que l'ahir (Abelló i altres 1998, 487)⁴⁵

Maria-Mercè Marçal també mantingué una estreta relació d'amistat amb la seva altra "germana gran", Montserrat Abelló, amb qui formava una parella incombustible. Conjuntament engegaren tota una sèrie de projectes, com la Fira del llibre Feminista el 1990 o la creació del Comitè d'Escriptores del Centre català del PEN el 1992. L'any 1990, Marçal prologà el poemari *Foc a les mans* d'Abelló en què explicitava les afinitats i l'afecte entre elles, però s'afanyava a precisar que si

⁴⁴ La Fundació Felícia Fuster va ser creada per tal de difondre la seva obra literària i artística, i oferir beques a estudiants d'art i literatura. Inicialment amb seu a París, va inaugurar una nova seu a Barcelona el novembre de 2011. Trobareu més informació al seu lloc web: <http://www.fundacioffuster.org/>

⁴⁵ Felícia Fuster va morir a París, el 3 de març de 2012.

reivindicava l'obra d'Abelló per situar-la al costat de les grans escriptores de la literatura catalana era tan sols per la qualitat de la seva poesia:

Quan Montserrat Abelló em va demanar d'escriure uns mots preliminars per al seu quart llibre de poemes, *Foc a les mans*, he de confessar que no vaig dubtar ni un segon a dur que sí. És cert que hi ha amistat; una amistat que té les arrels en la poesia i en el feminisme compartits, però que ha passat en escriu aquestes motivacions inicials. Ara bé, en aquest cas l'amistat només ha estat decisiva en el fet d'acceptar l'encàrrec sense vacil·lacions en un moment de molt poca disponibilitat personal. Perquè, de fet, la demanda coincideix plenament amb el meus interessos. (1990a, 7)

Un dels punts d'unió fou la labor ingent de recuperació d'escriptores, tant de forma conjunta com amb propostes individuals. Abelló, que va passar-se la infantesa viatjant i aprengué l'anglès a Londres de ben petita, es concentrà en les poetes anglosaxones. D'entre les traduccions d'Abelló, Marçal s'interessà especialment per l'obra de Sylvia Plath recollida sota el títol *Sóc vertical* i per l'antologia de poetes *Cares a la finestra: 20 dones poetes de parla anglesa del segle XX*. Marçal passà moltes hores asseguda al despatx de casa de Montserrat Abelló, a tocar de la plaça Francesc Macià, on, a la llum tamisada per les cortines, Abelló li llegia i comentava les seves traduccions i Marçal suggeria retocs en la versió catalana. En el pròleg de l'antologia, Abelló exposa les motivacions que l'empenyeren a dur a terme el projecte, on constatem que les dues escriptores segueixen una línia coincident:

L'impuls de fer aquesta antologia de dones poetes de parla anglesa em vingué donat per diverses raons: adonar-me de com eren de poc conegudes aquí la majoria d'aquestes poetes, (...) i, sobretot, la falta de precursoras o models en què emmirallarnos en un país com el nostre, en el qual la poesia de dones sempre ha estat mirada des d'una òptica masculina, com una poesia menor. (Abelló 2010, 7)

A la mort de Marçal, Abelló li dedicà el poema "Per a Maria-Mercè Marçal que em deia que escrivís Haikús" (Abelló i altres 1998, 17) en què fa al·lusió a tantes hores compartides durant les trobades a casa seva:

No puc escriure
prop la cadira on seies
sense pensar-te.

Profundament afligida per la mort de l'amiga, introduí el llibre *Dins l'esfera del temps* amb uns versos de Marçal (Abelló 2002, 275) i li dedicà el poema "És com si tot tingués..." (2002, 287). En l'apartat d'endrecs escriu: "a Maria-Mercè Marçal pel seu impuls creatiu i a totes les dones i alguns homes que malden per traçar

cartografies contra l'oblit.” (2002, 321). També li escriu un poema a *Indicis d'altres moments*⁴⁶:

Tulipes dins d'un
gerro antic daurat i blau.
Tulipes d'un to pujat de lila.
De tija forta i fulles allargades,
damunt de l'escriptori blanc,
entre fulls de paper i
diccionaris.

Tulipes lila contra
la cortina transparent i blanca,
a contraclaror de la llum
del sol que llu en un cel
blau.

Tulipes
Que em parlen de tu,
Amiga que estimo. (Abelló 2002, 344)

Marçal, que sentia una gran admiració per l'obra d'Abelló i a qui considerava que no s'havia atorgat el lloc que mereixia en la literatura catalana, no pogué gaudir del reconeixement públic d'Abelló, guardonada entre molts altres, amb el Premi d'Honor de les Lletres Catalanes i el Premi Nacional de Cultura, que li foren lliurats, tots dos, l'any 2008.

A més de l'intercanvi amistós i intel·lectual amb les germanes literàries, Marçal es dedicà a l'esperonament de joves poetes mitjançant premis literaris i pròlegs encoratjadors. Aquest és el cas d'Anna Dodas a qui Marçal conegué quan la jove poeta guanyà el premi de poesia Amadeu Oller amb el seu primer llibre, *Paisatge amb hivern*, ja que Marçal formava part de jurat que li concedí el guardó, i a qui podríem considerar una “germana petita”. Marçal explica en un article arran de la tràgica mort de Dodas als vint-i-un anys, assassinada al sud de França, que quan llegí els seus poemes per primer cop, la commogueren profundament i se sentí “disposada a defensar-los aferrissadament” (2004c, 103). Durant el lliurament del premi, Marçal arribà a confessar a Dodas: “Hi ha poemes que m'agradaria haver escrit jo” (2004c, 104), un dels millors afalacs que una poeta pot rebre d'una altra. Marçal i Dodas compartien referents (Plath, Dickinson) i preocupacions: totes dues tractaren, per

⁴⁶ *Al cor de les paraules* inclou una traducció d'Abelló del poema “Res no et serà pres” (2002, p. 370-371). Montserrat Abelló i Noèlia Díaz-Vicedo han realitzat una traducció de tot el recull *Raó del cos*, que es troba actualment en tràmits de publicació.

exemple, la figura del pare. La jove poeta fou inclosa per Marçal⁴⁷ en l'antologia *Paisatge emergent. Trenta poetes a catalanes del segle XX* en què el nom d'Anna Dodas apareixia al costat de grans figures com Arderiu, Salvà, Leveroni, Abelló, Fuster, o la pròpia Marçal.

Una altra escriptora jove que Marçal considerà prometedora fou Berta Noy, poeta a qui conegué a la llibreria Pròleg l'any 1995, on Noy li regalà el llibre que havia escrit sobre la mort del seu pare, *Memòria de la sang*, i li demanà si podia dir-ne unes paraules el dia de la presentació. Un mes després, en la seva intervenció, Marçal reiterà el seu interès per la temàtica i féu un recorregut pels seus referents, entre els quals inclogué Anna Dodas:

Em vaig endur el llibre a casa ja mig seduïda per dues coses: el tema i el títol. La lectura reiterada em va acabar de convèncer. El tema: la mort del pare. Un tema no gaire sovintejat en la poesia de les poetes, en el qual la Berta i jo –de lluny i sense conèixer-nos, en temps diferents, amb punts de contacte i amb discrepàncies- havíem coincidit. He dit que és un tema poc sovintejat i potser és per desconeixement, però no ho crec del tot. Hi ha, és clar, Sylvia Plath. I en català recordo un poema colpidor de Maria-Antònia Salvà i un altre de magnífic d'Anna Dodas, morta tràgicament fa uns quants anys a una edat molt similar a la que ara té la Berta. Hi ha antecedents, pocs, prou assequibles... I tinc la impressió que Berta Noy s'ha enfrontat al tema sense models, sense poder... els seus passos en els precedents, amb la gosadia de qui s'enfronta, temeràriament, a una necessitat vital... Poesia, doncs, necessària, no pas paraula vana; poesia nascuda de la valentia d'enfrontar-se al que és terrible. ('Berta Noy', 16/4, 12, p. 2)

La genealogia femenina que creà Marçal fou una tasca ingent que consistí a recuperar i actualitzar escriptores de generacions anteriors, reconèixer el talent de les seves contemporànies i promocionar les joves promeses⁴⁸. L'elaboració d'aquesta xarxa fou una de les seves principals preocupacions i ha rebut un reconeixement unànime entre la crítica.

1.2.3 L'empremta en les noves generacions

L'obra de Marçal ha deixat una petja ben visible a poetes de generacions posteriors que no tingueren una relació personal amb ella. Trobem un exemple a Dolors Miquel, lleidatana vuit anys més jove que Marçal, que féu la seva aparició a les lletres catalanes cap als anys 1990. Dolors Miquel no va tenir ocasió de conèixer a

⁴⁷ L'antologia fou duta a terme per Montserrat Abelló, Neus Aguado, Lluïsa Julià i Maria-Mercè Marçal.

⁴⁸ També prologà el llibre de poemes *Invisibles* d'Amadeu Vidal l'any 1996.

Maria-Mercè Marçal personalment tot i que van coincidir en un acte reivindicatiu al Paranimf de la Universitat de Barcelona, al qual Marçal participà embarassada, i també es van trobar més endavant en una reunió, quan la urgellenca ja seguia el tractament de quimioteràpia i anava amb el cap cobert amb un mocador. L'obra de Marçal la llegí posteriorment ja que, segons Miquel: "me la presentaven que si les llunetes que si les *canastilles* i jo pensava quin rollo"⁴⁹, una opinió que canvià radicalment quan finalment n'abordà la poesia. Curiosament, la caricatura reduccionista que Marçal denunciava en les seves mares literàries es reproduïa en ella en les generacions posteriors. Miquel, gran coneixedora de la literatura medieval, escriu el recull *Llibre dels homes* (1998) com a resposta a *l'Espill o Llibre de les dones*, una llarga diatriba contra les dones escrita al segle XV per Jaume Roig, i revisa els estereotips femenins més fressats que l'autora capgira al seu poemari *El Musot* (2009), masculí de musa. Quan Marçal morí, Miquel també participà al llibre homenatge amb un poema:

Per si la mort s'hi pensava
Allí dalt d'Ivars d'Urgell.
Fins la sèquia bressolava
Un cantar antic i vell.

Que no deia cap paraula
Que no deia cap remei.
Si el cantar així callava
Perquè callava la pell.

La Marçal era i no era
Com un conte dit i fet.
I la bruixa que la veia:
Ai Marçal; vine amb el vent. (Abelló i altres 1998, 45)

La poesia de Miquel està impregnada d'humor, a voltes desenfadat i a voltes esqueixat, té un vers rítmic i musical, i es caracteritza per un to provocatiu i de denúncia en el qual trobem subjacent un discurs feminista, una reivindicació dels dialectes i una crítica al consumisme i al menyspreu per la natura.

L'empremta de Marçal també es percep en poetes de generacions més joves, que no van tenir l'oportunitat de tenir cap mena de contacte amb Marçal. Una d'aquestes poetes, Mireia Vidal-Conte, deu anys més jove que Miquel, fou, casualment, la primera dona guanyadora, l'any 2007, del Premi Maria Mercè Marçal

⁴⁹ Entrevista inèdita a Dolors Miquels realitzada per Maria Antònia Massanet i Caterina Riba el 15 de juliol de 2011.

amb el recull *Anomena'm nom*. El reconeixement de Marçal per part de Vidal-Conte es fa explícit en la cita “camí d'enlloc, de tornada d'enlloc/ t'estimo, exiliada al perquè dels poetes” (Vidal 2007, 119) que inclou per encapçalar un poema seu en el qual dialoga amb l'escriptora urgellenca, o bé en la inclusió de versos de Marçal com “la festa de la sal” (2007, 119) o “un amor sense casa” (Vidal 2007, 107), que incorpora dins de poemes propis, en una actitud de fagocitosi de les mares literàries, que Marçal practicà amb escreix.

De la mateixa manera que Marçal, Vidal-Conte s'ha endinsat en el món de la traducció literària i ha abocat al català versos de Brigitte Oleschinski o Christina Rossetti, experiència que també ha convertit en material poètic en poemes com “Traduint Christina Rossetti” (2010, 82). Vidal-Conte recull la idea de genealogia femenina marçaliana i fa explícits els seus referents tant d'àmbit català com d'altres tradicions. En el seu poemari inèdit *5 cm* trobem un poema que està teixit a base d'escriptores que l'han configurat.

Sophia de Mello Breyner Andresen Blanca Varela
 Nicole Brossard Ingeborg Bachmann Olvido García
 Valdés Hilde Domin Christina Rossetti Maria Beneyto
 Ana Hatherly Alejandra Pizarnik Felícia Fuster
 Clarice Lispector Anne Carson Teresa Pascual Gina
 A. Laplace *Maria Mercè Marçal* Anne Sexton Chantal
 Maillard Alfonsina Storni Vinyet Panyella Sylvia
 Plath Dulce Chacón Anna Akhmàtova Teresa Rita
 Lopes Rosina Ballester Wislawa Szymborska Marina
 Tsvetàieva Emily Dickinson amuntegades

per si el poema de la cicatriu em fos dat⁵⁰

Es tracta del “tapís” (Vidal 2005, 101) personal a què l'autora al·ludeix en un poema en el qual sosté que la paraula es troba sempre a mig camí entre allò aliè i allò propi i flota en un espai fronterer poblat de propòsits aliens fins que ens l'apropriem i li insufllem intencions pròpies. El treball de Vidal-Conte al voltant de l'alteritat, un dels grans temes de Marçal, és especialment visible a *Gestual* (2005), i l'experiència de la malaltia és elaborada a *5 cm*, la longitud de la seva cicatriu, amb poemes tan reeixits com el següent, recollit a l'antologia *El poder del cuerpo* editada per Meri Torras (2010, 37):

⁵⁰ Entre l'enumeració de poetes trobem el nom de Maria-Mercè Marçal (en l'original, sense cursiva).

com el desert XXXI

com el desert
com la duna més blanca
i, al mig,
el cadàver submergit d'un camell
mort
és
el
meu
pit

Una altra de les autores contemporànies que ha recollit en la seva obra la centralitat del cos és Mireia Calafell, tal com es percep des del títol del seu primer poemari *Poètiques del cos*, Premi Amadeu Oller 2006, la primera part del qual és el resultat de les reflexions que suscità el seminari “Corporitzar el pensament: cossos, gèneres i tecnologies” que la poeta seguí dins els cursos de doctorat a la UAB. La cita de l'artista nord-americana Barbara Krugger amb què s'obre el poemari, “Your body is a battleground”, presenta des de l'inici la problematització del cos com a espai en el qual s'exerceix una gran violència discursiva i que cal redefinir.

Mireia Calafell, la més jove de les poetes contemporànies que tractarem aquí, amb una distància de deu anys amb Vidal-Conte i de vint amb Dolors Miquel, també construeix la seva poesia a partir del llegat marçalià, que reconeix en dues cites de l'escriptora d'Ivars d'Urgell: “I t'abraço com si fos tu/ que m'abraces com si fossis jo” (Calafell 2006, 31) i “Desabraça'm! O abraça'm sense retorn ni brida” (Calafell 2010, 59). A més, també trobem en l'obra de Calafell referències a l'heura, la nafra o les fetilleres llunes, imatges típicament marçalianes.

Mireia Calafell dialoga, tal com féu Marçal, amb les tendències de pensament al voltant del gènere contemporàni a ella, i incorpora reflexions de Donna Haraway sobre la feminitat en un món tecnològic amb versos com “*cyborgs* autòmats dins la xarxa perversa” (2006, 22) o la teoria de la performativitat de Judith Butler amb sentències com “Encara havies de néixer i ja havíem dit qui eres” (2010, 21). La poeta redibuixa i reinventa la corporalitat a partir dels cossos abandonats pel discurs, els que no encaixen en el dualisme home-dona. Es tracta d'un plantejament teòric molt explícit que trobem subjacent en la novel·la de Marçal *La passió segons Renée Vivien*. Vegem-ho en aquest fragment:

traçant divisions inexistents,
i un grup seran els homes, l'altre les dones
(es venera el dualisme d'uns gèneres artificials)
-i què farem amb els qui habiten la frontera,
què direm a Venus Boyz o Murray Hill? (Calafell 2006, 24)

Seguint l'estela de Marçal, Calafell vol donar veu als cossos malalts i aborda la difícil relació amb el discurs mèdic, que sembla tenir el monopoli del cos mòrbid en poemes com "Mamografia" (2010, 19), "Autòpsia" (2010, 30) o "Els anys que no he viscut" (2010, 22) del qual oferim un fragment força significatiu:

Penso en la cinta mètrica i els resultats que deien:
"Mirin, la seva filla perd la menstruació i les ganes,
ara que ja començava a fer-se una doneta!
L'haurem de vigilar, vagin a la farmàcia i comprin
pastilles per dormir, pastilles per menjar,
per llevar-se al matí i un xarop per sagnar.
No es preocupin, farem que li passi el que li passa,
no cal ni que s'expliqui, ja venia explicada
Abans d'obrir la boca i dir el que diuen totes,
no és gens original".

Altres poetes contemporànies on percebem l'empremta marçaliana són Sílvia Bel, autora de *L'esbós* qualificat al pròleg de M. Àngels Cabré d'un "dels primers poemaris descaradament lèsbics de la literatura catalana" (Cabré 2010, 13) que té Marçal com a precedent, o Maria-Antònia Massanet, estudiosa de Marçal que atorga als seus poemes una forta càrrega de sensualitat i carnositat.

2. La (meta) *écriture féminine* marçaliana

2.1 El feminisme de Maria-Mercè Marçal

Marçal estigué fortament vinculada al moviment feminista, una preocupació que queda ben palesa en les seves proses i que deixà una clara empremta en la seva obra poètica. La urgellenca es mostra especialment receptiva a les diferents actuacions i línies de recerca del feminisme dels anys setanta i vuitanta, moment en què es desenvolupen la ginocrítica anglo-americana i el feminisme de la diferència francès i italià. Es tracta d'enfocaments diferents i, en ocasions, antagònics, ja que parteixen de concepcions discrepants de “dona” i “femení”. No obstant, Marçal s'interessa per aspectes d'ambdues tradicions que conviuen harmònicament tant en la seva obra teòrica com en la seva poesia⁵¹.

Al llarg dels anys setanta es desperta a Estats Units l'interès pels personatges literaris femenins, a través dels quals (o de la seva absència) es pretén desemascarar la política sexual que s'exerceix a través de la literatura. Les imatges estereotipades de la dona ofereixen un ventall limitat de models que responen a les expectatives del discurs patriarcal i que, segons les teòriques nord-americanes, formen part de les estratègies destinades a legitimar el domini sexual. Una de les fites d'aquesta recerca és *Images of Women in Fiction: Feminist perspectives*, llibre editat per Susan Koppelman l'any 1972, una compilació d'articles que analitzen com han estat tractats determinats personatges femenins en obres escrites per homes⁵².

Per aquestes feministes, la literatura conté una forta càrrega ideològica de la qual no som conscients i que treballa insidiosament per mantenir un sistema en què les dones estan subordinades als homes, i és per aquest motiu que creuen que cal que fer front als textos literaris amb suspicàcia i recel. Segons Judith Fetterley: “The first act of the feminist critic must be to become a resisting reader rather than an assenting reader and

⁵¹ La relació dialèctica que s'estableix en Marçal entre pensament feminista i poesia és subratllada per Noèlia Díaz-Vicedo en la seva tesi doctoral: “Marçal's understanding of feminism is dialectically fused with the production of poetry. For Marçal, the poetic exercise is intimately linked with her experience as a woman. The intellectual activity of poetry cannot be extricated from her experience of the body and the socio-historical space of her ser dona” (2011, 51).

⁵² La valoració que Toril Moi fa d'aquesta primera obra de referència a *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory* l'any 1985 és que l'exigència d'autenticitat als textos literaris oblida precisament la literarietat i revela una concepció molt simplista de la relació literatura/realitat, autor/text. No obstant, reconeix que el llibre té el mèrit d'assenyalar el caràcter polític del discurs crític, especialment si es té en compte que es tracta d'una generació educada en l'esteticitat del New Criticism (Moi 1985, 48-49).

by this refusal to assent, to begin the process of exorcizing the male mind that has been implanted in us. (1978, 22)”⁵³.

Ara bé, algunes teòriques consideren que estudiar la imatge de les dones que s’ha ofert des de l’escriptura dels grans patriarques no aporta informació sobre les dones sinó sobre com els homes les representen literàriament, i insten a abandonar l’estudi d’obres d’autors masculins per treballar sobre literatura d’autoria femenina. Es tracta d’una segona fase, que Elaine Showalter bateja com a “ginocrítica”:

In contrast to this angry or loving fixation on male literature, the program of gynocritics is to construct a female framework for the analysis of women’s literature, to develop new models based on the study of female experience, rather than adapt male models and theories. Gynocritics begins at the point when we free ourselves from the linear absolutes of male literary history, stop trying to fit women between the lines of the male tradition, and focus instead on the newly visible world of female culture⁵⁴. (Showalter 1986, 131)

Dins d’aquesta prolífica línia d’investigació apareixen tota una sèrie d’estudis que teoritzen l’estètica femenina des de l’anàlisi de textos de dones, dels qual destaquen *The Female Imagination* de Patricia Meyer Spacks de 1975, *Literary Women* d’Ellen Moers de 1976, *A Literature of their Own* d’Elaine Showalter de 1977, *Silences* de Tillie Olsen de 1978 o *The Madwoman in the Attic* de Sandra Gilbert i Susan Gubar de 1979. A través d’aquests estudis es buscaran les formes textuais de resistència incrustades en el text, es criticarà l’exclusió sistemàtica d’obres d’autoria femenina del cànon literari i s’elaborarà un contra-cànon d’escriptores.

Marçal està familiaritzada amb aquesta tradició i en els seus textos teòrics es refereix en diverses ocasions a Tillie Olsen i al seu concepte de l’escriptora com a supervivent. També al·ludeix a escriptores reivindicades per les teòriques nord-americanes com Jane Austen, Elisabeth Barret Browning i Emily Dickinson i de fet, se suma a l’orientació històrica de la ginocrítica, que trasllada a la realitat catalana. La recuperació de les mares literàries i l’establiment de la genealogia femenina

⁵³ “El primer acte de la crítica feminista ha de ser la d’esdevenir un/a lector/a resistent en lloc d’un/a que consent i, amb aquest rebuig a assentir, ha de començar el procés d’exorcitzar la ment masculina que se’ns ha implantat.” (Traducció de CR)

⁵⁴ “En contrast amb aquesta fixació amb la literatura d’autoria masculina, ja sigui per mostrar descontentament o bé atracció, el programa de la ginocrítica no adapta models i teories dels homes sinó que construeix un marc femení per l’anàlisi de la literatura escrita per dones i desenvolupa nous models basats en l’estudi de l’experiència femenina. La ginocrítica comença en el moment en què ens alliberem dels absoluts linears de la història literària masculina i, en lloc d’intentar encabir les dones entre les línies de la tradició masculina, ens centrem en el món de la cultura femenina visibilitzat recentment.” (Traducció de CR)

desenvolupada en el capítol anterior són una mostra d'aquesta aproximació, que pretén analitzar obres d'autoria femenina i definir-ne els trets diferencials. Marçal advoca per aquesta forma de crítica feminista, com explicita en la següent afirmació en un article sobre Rosa Leveroni: “Només el pes de l'obra i una anàlisi a fons d'aquesta, des d'una perspectiva ginocrítica, aconseguiran, sens dubte, desterrar definitivament aquest tipus de clixé que no fa cap favor ni a les dones ni a la literatura (2004c, 54).”.

Per entendre l'evolució de la teoria feminista nord-americana cal analitzar també l'aportació del *Black feminism* i el *Lesbian feminism*. Les comunitats de dones negres i lesbianes se senten ignorades pel feminisme blanc i heterosexual, i consideren que dins el moviment feminista es reproduïen les estratègies utilitzades pel discurs patriarcal per tal d'excloure'n les dones. En el Congrés sobre el Segon Sexe que té lloc a Nova York el 1979, Audre Lorde, negra, feminista i mare d'un fill i una filla, denuncia la marginació en el programa de les dones negres, de les lesbianes i de les procedents del Tercer Món, fet que extrapola al moviment feminista en general.

La seva intervenció, que titula “The Master's Tools Will Never Dismantle the Master's House”, farà replantejar molts dels pressupòsits del feminisme. En l'article, Lorde afirma: “Now we hear it is the task of woman of Color to educate white woman – in the face of tremendous resistance- as to our existence, our differences, our relative roles in our joint survival. This is a diversion of energies and a tragic repetition of racist patriarchal thought (Lorde 1998b, 113)”. Aquest text està recollit, juntament amb altres articles que reflexionen al voltant de la seva condició de lesbiana i de com ha educat els seus fills, en un llibre titulat *Sister Outsider* que sortí a la llum el 1984, un any abans que Marçal publicqués *La germana, l'estrangera*, en què tracta precisament l'amor entre dones i l'experiència de la maternitat.

Una altra de les escriptores que canvia el curs de la teoria feminista nord-americana és Adrienne Rich, qui qüestiona el tractament donat a l'orientació sexual dins el feminisme. L'any 1980 publica un article titulat “Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana” recollit a *Sangre, pan y poesía* (1986a), en què, tal com ella explica en un prefaci escrit per un dels fullets feministes impresos per Antelope Publications dos anys després, pretén: “animar a las feministas a analizar la heterosexualidad como institución política que arrebató el poder a las mujeres –y a cambiarla.” (1986a, 41). En aquest article, Rich desenvolupa el concepte de “continuum lèsbic”, que contempla dins

el lesbianisme qualsevol experiència entre dones sense que impliqui necessàriament una relació sexual:

El término de continuum lesbiano incluye una gama de experiencia identificada con mujeres, -en la vida de cada mujer y a lo largo de la historia- no simplemente el hecho de que una mujer haya tenido o deseado conscientemente una experiencia sexual genital con otra mujer. (1986a, 66)

Aquest és un article de referència per a Marçal en el moment en què es planteja el paper que la seva condició de lesbiana juga en la seva identitat i en la seva escriptura⁵⁵. A més, la identificació entre dones i solidaritat femenina coincideix plenament amb la noció de sororitat de Marçal i amb l'*embaulament* d'escriptores que duu a terme.

Simultàniament a la crítica feminista nord-americana, es desenvolupa a França i Itàlia l'anomenat feminisme de la diferència, un moviment que se centra en la representació de la diferència sexual i seves conseqüències textuais. Mentre que la crítica nord-americana té com a objectiu recuperar les experiències de les lectores i escriptores al llarg de la història, el feminisme de la diferència, molt influït per les aportacions de Lacan i Derrida⁵⁶, s'interroga al voltant de la representació del femení dins el sistema simbòlic del llenguatge.

Les teòriques del feminisme de la diferència són hereves d'una tradició psicoanalítica que, tanmateix, acullen amb esperit crític. El debat contemporani sobre la feminitat troba un punt d'inflexió important l'any 1932 amb la conferència que Sigmund Freud adreça a un auditori de barons en què planteja que la dona és un "enigma" (Freud 1973, 3165). Des de la crítica psicoanalista feminista de seguida es posa de manifest que tota la concepció freudiana està centrada en el masculí i que, en ser ella mateixa la pregunta, la dona no està en situació d'enunciar-la. No obstant, malgrat que la visió freudiana de la dona xoca frontalment amb alguns dels pressupòsits feministes, les seves reflexions sobre l'inconscient i la diferència sexual obren una nova línia de recerca i són el punt d'arrencada de psicoanalistes contemporànies a Freud com Hélène Deutsch, Karen Horney o Melanie Klein i, més endavant, després de la

⁵⁵ En unes anotacions manuscrites recollides al Fons Maria-Mercè Marçal, l'autora comenta el concepte de "continuum lèsbic": "A. Rich, davant d'aquests límits imprecisos, combativament, va posar el nom de lèsbica a tota relació afectiva important i de suport que les dones han viscut entre si. (...) Estimar les altres dones, amb amor o amistat, és autoestimar-nos, és auto-valorar-nos, és apostar també per nosaltres mateixes". 'Les relacions entre dones' (Caixa 14/4, 8, p. 2)

⁵⁶ En l'ordinador de Marçal es trobà un arxiu titulat "Derrida" amb un text breu que conté reflexions al voltant de l'alteritat i la diferència. Aquest document es pot consultar al Fons Maria-Mercè Marçal de la Biblioteca de Catalunya.

reescriptura dels conceptes fonamentals de Freud per part de Jacques Lacan, de les autores de l'anomenat “feminisme francès”⁵⁷.

Des del feminisme de la diferència es qualifica el discurs hegemònic de fal·logocèntric —un terme encunyat per Derrida que significa centrat en la raó (logos) i en el masculí (fal·lus)—, una terminologia que Marçal coneixia, ja que ella mateixa s’hi refereix en l’entrevista que Anna Montero li féu a la revista *Daina* el 1988. Quan Montero li pregunta fins a quin punt creu que el feminisme ha influït en la lluita contra el “fal·logocentrisme” derridià i que quin ha estat el seu paper en el desprestigi del logos com a mitjà d’explicació de la realitat, Marçal respon:

La cultura, oposada a la natura, i tota aquesta tradició racionalista, està força en crisi des de diversos punts. No sé si el feminisme hi ha contribuït o hi ha coincidit, és difícil de saber quin és el desencadenant. Com a mínim, té molt a veure amb aquesta crisi d’una certa imatge del jo racionalista. Com a mínim, és un dels moviments que qüestiona aquest fal·logocentrisme. (Marçal a Montero 2004, 274)

Servint-se d’alguns dels conceptes de la deconstrucció derridiana, les autores del feminisme de la diferència (Luce Irigaray, Julia Kristeva, Hélène Cixous, Carla Lonzi, Luisa Muraro, etc.) denuncien que el patriarcat suprimeix la dona en definir-la en tant que l’*altre* de l’home, allò contraposat a ell però necessari perquè l’home sigui el que és, i consideren que es resta així en una lògica hegeliana, una dialèctica en què l’altre és colonitzat i retorna al subjecte per reforçar-lo. Aquesta és una lògica que Rosi Braidotti sintetitzarà en la següent formulació: “I think therefore she is”⁵⁸ (1991, 209).

Luce Irigaray, autora de capçalera de Marçal, vincula la indiferència sexual del discurs filosòfic occidental, que segons l’autora parteix d’un subjecte sexual en masculí, amb l’ocultació del desig femení per part de la psicoanàlisi. L’autora es proposa demostrar que la psicoanàlisi no és una ciència descriptiva sinó preceptiva que participa i reafirma la societat patriarcal, i considera que cal repensar tota la filosofia occidental, especialment Freud i Plató, des d’una perspectiva de gènere. Irigaray partí de Lacan per elaborar la seva teoria, que exposà inicialment a la seva tesi doctoral, titulada *Speculum de l’autre femme* (1974), però com que els plantejaments d’Irigaray qüestionaven els fonaments de la psicoanàlisi tal com l’entén Lacan, fou expulsada de l’escola lacaniana.

⁵⁷ Etiqueta sota la qual es coneixen les aportacions d’Hélène Cixous, Luce Irigaray i Julia Kristeva tot i les grans divergències entre elles i el fet que cap de les tres fos francesa (malgrat s’expressessin en francès). Aquesta nomenclatura va cristal·litzar després que Toril Moi la utilitzés en la seva obra *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory* per referir-se a aquestes autores diferenciant-les així de les teòriques feministes nord-americanes.

⁵⁸ “Penso, per tant, ella existeix.” (Traducció de CR)

Segons Irigaray, el *jo* i l'*altre* (el masculí i el femení) no són simètrics sinó que porten tots dos la marca del masculí. Irigaray considera que l'economia significant masculina està formada tant pel subjecte com per l'altre, que li és consubstancial. Així, l'autora sosté que les dones no són *l'altre del mateix* sinó *l'altre de l'altre* i que allò femení queda relegat a l'impensable, l'irrepresentable. Irigaray defensa que “il est donc bien en toute rigueur irréalisable de décrire l'être de la femme”⁵⁹ (1974, 20) i que “la question “qu'est-ce que?...”, c'est la question –métaphysique- à laquelle le féminin ne se laisse pas soumettre”⁶⁰ (1977, 121).

La irrepresentabilitat de la dona és un punt que també tracta una altra de les teòriques que combina psicoanàlisi i feminisme, Julia Kristeva, que defensa una posició molt semblant: “J'entends donc par "femme" ce qui ne se représente pas, ce qui ne se dit pas”⁶¹ (Kristeva 1977, 519). Ambdues autores coincideixen en què l'esquema identitari que inclou tant el subjecte com el seu *altre* representa les dones de forma fal·laciosa, considerant-les en tant que l'*altre de l'home* i que, fora d'aquesta estructura, les dones són indesignables.

Una altra de les autores, Hélène Cixous, considera que l'organització conceptual a base d'oposicions binàries jerarquitzades opera en termes d'analogia i contraposició i suprimeix qualsevol altre tipus de diferència. A “La joven nacida”, Cixous il·lustra aquesta relació de dominació en què l'*un* es construeix apropiant-se i anul·lant l'*altre* amb l'exemple de la identitat nacional. Cixous exposa que el seu país de procedència, Algèria, està lligat a França per una relació de falsa exclusió, ja que tot i no formar part integrant de França, les colònies són necessàries perquè un imperi es reconegui com a tal: “El otro está ahí sólo para ser reapropiado, retomado, destruido en cuanto otro. Ni siquiera la exclusión es una exclusión. Argelia no era Francia, pero era ‘francesa’” (1995, 25).

Marçal també seguí amb atenció les aportacions que es feren des de les files de la “Rivolta femminile” italiana, en què es denuncia la mateixa qüestió. El manifest del moviment, escrit l'any 1970 i penjat per les parets de Roma fou recollit l'any següent a *Escupamos sobre Hegel* de Carla Lonzi, fundadora del grup. El títol del llibre, força il·lustratiu, condensa la virulència del sentiment que li provoca el fet que la dona es

⁵⁹ “Descriure rigorosament el ser de la dona és irrealitzable.” (Traducció de CR)

⁶⁰ “La pregunta “Què és...?” és la pregunta –metafísica- a la qual el femení no es deixa sotmetre.” (Traducció de CR)

⁶¹ “Jo entenc per “dona” el que no es pot representar, el que no pot ser dit.” (Traducció de CR)

trobi atrapada en un sistema de significació que privilegia el masculí i la suprimeix en tant que subjecte:

La mujer no se halla definida por su relación con el hombre. La conciencia de este hecho es fundamental tanto para nuestra lucha como para nuestra libertad.
El hombre no es el modelo al que la mujer debe adecuar el proceso de descubrirse a sí misma. (Lonzi 1981, 9)

Les recerques vinculades a la llibreria de dones de Milà i a la comunitat filosòfica Diotima de la Universitat de Verona, fundada per Luisa Muraro i Adriana Cavarero, també se centren en la diferència sexual i exploren la possibilitat de crear un simbòlic femení. Dins aquesta línia d'investigació destaca *El orden simbólico de la madre* del 1991, escrit per Luisa Muraro, autora a qui Marçal coneixia personalment, i que presentava sovint els seus llibres a Barcelona i participava en seminaris organitzats a la ciutat. En aquest assaig, Muraro assenyala la importància de donar respostes a les necessitats simbòliques. L'autora sosté que la metafísica ha estat segrestada pel discurs patriarcal i que la relació filla-mare no ha estat articulada en paraules, i afirma que, malgrat la dificultat d'expressar l'experiència en si, gran part de la Història ha estat construïda sobre l'amor femení cap a la mare.

Ideològicament, Marçal es nodreix, al costat de l'anàlisi de la imatge de la dona en la literatura i de la ginocrítica, de les aportacions teòriques del feminisme de la diferència, que adapta i desenvolupa en els seus articles. La restitució de l'autoritat de mare, de la real i de les simbòliques, és una de les qüestions que preocupa l'autora i que travessa tota la seva obra, com també ho és la irrepresentabilitat de la dona en el discurs hegemònic i la possibilitat de trobar una via alternativa de representació dins el discurs poètic. Un exemple de l'arranjament que fa Marçal d'una de les idees bàsiques del feminisme francès i italià, l'exclusió de la dona del contracte significant, el trobem en l'article "Elogi del drac", una xerrada a l'Ateneu Barcelonès en motiu del Dia del Llibre l'any 1996. A través de la llegenda de sant Jordi, la poeta exposa la seva versió de la lògica significant masculina en termes molt semblants als del grup de les "feministes franceses". Sant Jordi es reafirma salvant la donzella, l'*altre del mateix*, una representació del femení instrumentalitzada per tal que funcioni com a contraposició del masculí. La poeta, no obstant, no se sent identificada amb la donzella sinó amb el drac, l'exclòs, l'abjecte, l'*altre de l'altre*, que es resisteix a l'anihilació:

El drac és el poder terrible d'allò que en nosaltres resta del que queda exclòs.
L'escriptor, l'escriptora, s'hi encara, sovint de forma esbiaixada i obliqua, amb els

mots i, de vegades, aconsegueix que el monstre parli, digui bocins de la seva veritat obscura, forçant i eixamplant els confins d'allò que pot ser dit. (Marçal 2004c, 37)

Es tracta d'un drac que ressuscita cíclicament (cada any amb la Diada), com ho fan també les forces del mal que se li associen i que retornen sota la forma d'amenaça. Allò reprimat brama i piafa malgrat les eficaces estratègies del discurs hegemònic, ja que a tot poder li és inherent la resistència. Segons Marçal, l'oposició del drac es vehicula a través del seu cos convertit en paraula: "És en la sang del drac on beu la paraula viva de qui escriu" (2004c, 36). D'aquesta manera, Marçal coincideix amb la resta de teòriques en considerar el cos com un reducte d'identitat femenina que ha resistit a la supressió total i que es rebel·la transformat en llenguatge.

2.2 Una singular proposta d' *écriture féminine*

La idea del cos fet paraula és la que porta a les feministes de la diferència a encetar un debat al voltant de la possibilitat d'una llengua femenina, l'anomenada *écriture féminine*, que s'oposaria al discurs fal·logocèntric desestabilitzant els binarismes de significats (tant el patriarcal com el saussurià) i construint un llenguatge descentralitzat, múltiple, obert. Les propostes d'*écriture féminine* són múltiples i diverses. Al manifest "Le rire de la Méduse" (1975), Hélène Cixous fa una crida a les dones perquè introdueixin el seu cos en la literatura, "Il faut que la femme s'écrive: que la femme écrive de la femme et fasse venir les femmes à l'écriture, dont elles ont été éloignées aussi violemment qu'elles l'ont été de leurs corps"⁶² (1975, 39). Julia Kristeva reivindica a *La Révolution du langage poétique* (1974) i *Polylogue* (1977) que allò semiòtic està vinculat al cos de la dona i que la poesia d'avantguarda pot recuperar el flux semiòtic maternal i subvertir la "lleï del pare". Pel seu costat, en una entrevista recollida a *Ce sexe qui n'en est pas un* (1977), Irigaray tracta el concepte "*parler-femme*", que suposaria la possibilitat d'expressar la subjectivitat femenina a través del llenguatge. L'autora hi afirma que "parlant-femme, on peut tenter de ménager un lieu à l' 'autre' comme féminin"⁶³ (1977, 133) per la qual cosa és necessari que es produeixi "une sorte de renversement de l'économie du discours"⁶⁴ (1977, 134).

⁶² "Cal que la dona s'escriu: que la dona s'escriu de la dona i faci venir les dones a l'escriptura, de la qual han estat allunyades tan violentament com ho han estat del seu cos." (Traducció de CR)

⁶³ "Parlant-dona es pot intentar fer un lloc a l' "altre" com a femení." (Traducció de CR)

⁶⁴ "Una espècie d'inversió de l'economia del discurs." (Traducció de CR)

Des dels seus inicis, l'obra de Marçal mostra l'estreta relació entre cos i textualitat preconitzada per aquestes autores i exalta la figura de la mare. La poètica marçaliana comparteix el plantejament de partida amb les representants del feminisme de la diferència i, malgrat que l'autora no li penjarà mai aquesta etiqueta, podríem considerar la seva obra com una singular proposta d'*écriture féminine*. A fi de comptes, a través del seus versos, Marçal procurarà amollar un xiscle atàvic, clavat carn endins al cos femení. La poeta sosté que la subjectivitat femenina es troba anquilosada a l'interior del cos de dona i que genera un sentiment violent d'ira condemnat tradicionalment o bé al silenci o bé a l'esgarip:

Una fúria com aquesta és incapaç de parlar; només té dos camins: el silenci o el so inarticulat, l'esgarip, el xiscle. Un llenguatge bàrbar i intel·ligible com aquell cant a-líric que els antics grecs atribuïen a les Fúries, que ells anomenaven Erínies, antagonistes i enemigues d'Apol·lo, el déu portador de la lira, el déu protector de la música i de la poesia, aquell que dirigeix i presideix els cors i les danses de les Muses. (Marçal 2004c, 137)

Es tracta d'un udol perllongat que recull una multitud de xiscles: el crit final de la Colometa a *La Plaça del Diamant*, el volcà que apareix en la poesia d'Emily Dickinson i que dona títol al llibre d'Anna Dodas o la ràbia somatitzada d'Antoinette-Bertha a *L'ampla mar dels Sargassos* de Jean Rhys. La poeta d'Ivars es proposa immiscir-se pels intersticis i penetrar dins les inhòspites clivelles del discurs de manera que el cant a-líric i estrident de les Erínies⁶⁵ pugui escolar-se a través de petites ferides fins a veure la llum.

L'autora considera que el femení només podrà aflorar si provoquem un sotragueig en els fonaments de la societat patriarcal. L'*écriture féminine* marçaliana parteix d'un llenguatge colonitzat, i com que no compta amb eines pròpies més enllà del llenguatge comú, aconseguir una nova llengua que torni a significar passarà per sacsejar el llenguatge, estireganyar-lo i guerxar-lo fins a fer-se'l seu. El combat de Marçal, doncs, tindrà lloc des de l'interior del llenguatge. Caldrà que la poeta torni a semantitzar les paraules, reformuli el sistema de binomis tradicionals i torni a connotar el llegat cultural per tal que l'udol de les bruixes, intel·ligible però carregat de sentit, pugui emergir a la superfície. Tal com afirma Marçal:

⁶⁵ Les Erínies eren personatges mitològics repulsius en forma de dona que perseguïen els culpables de crims amb torxes i fuets. Segons una de les versions que relaten la història d'Orfeu, les Erínies foren les que acabaren amb la seva vida.

Tot es troba en el llenguatge. Fins i tot en el cas d'haver d'inventar, hauràs d'inventar a partir d'alguna cosa. No es pot decidir: a partir d'ara *tabula rasa*; fem un llenguatge femení. (Marçal a Sabadell 1998a, 18)

Es tracta d'un repte difícil i aclaparador: un vertader cos a cos amb el llenguatge. Per on començar? Davant la desorientació que provoca en la poeta ser una dona que escriu en una societat androcèntrica, Marçal prendrà l'únic rumb definit, el del retorn als orígens. Tal com sosté Luisa Muraro, per entendre i entendre's cal dirigir-se als inicis: "Comienzo desde el principio porque no sé comenzar desde donde estoy y esto porque no estoy en ninguna parte" (Muraro 1994, 8). Com Muraro, Marçal durà a terme un viatge als orígens amb el propòsit de replantejar-se quina és la seva situació al món.

2.2.1 El retorn a la placenta

La versió marçaliana de l'*écriture féminine* es fa palesa en els petits estremiments que remouen l'interior del llenguatge i obren escletxes per on s'esmuny el femení, fet que permet la representació d'allò condemnat dins el discurs hegemònic a la irrepresentabilitat. Aquests tremolors són provocats en els primers llibres de l'autora per les traces de poesia popular i d'oralitat, que possibiliten un retorn als orígens a diferents nivells: a l'origen de la literatura d'una banda, i al propi origen, la mare, de l'altra.

La poesia d'inspiració popular es caracteritza per les repeticions, el ritme i la rima, recursos mnemotècnics propis d'un coneixement que es transmetia oralment i que, per tant, calia retenir a la memòria. En són un exemple les "Corrandes de lluna":

Si la lluna era
rodona i roja,
l'amor cantaria,
l'amor boja.

Mes ai, si ve blanca,
rodona i blanca,
l'amor cantaria
que la porta tanca. (CL, 62)

O la "Cançó de pluja":

Si el sol puja escaletes
ens mullarem demà.
Tot just la pluja alerti
el gall del campanar
pel clar de les gateres
s'esquitllaran els gats
i sortirem nosaltres
per la porta més gran. (BD, 149)

No obstant, la faceta de *traginera de cançons*⁶⁶ de Marçal es va diluint a mesura que avança la seva obra. Les traces de la tradició oral són presents a *Cau de llunes* a “Cançons de paper fi” (CL, 57) o “Corrandes de lluna” (CL, 62). També apareixen a *Bruixa de dol*, “Cançó de saltar a corda” (BD, 143), “Velles corrandes per a la Pepa” (BD, 147) i “Cançó de fer camí” (BD, 154), i continuen a *Sal oberta* en poemes com “Endevina, endevinalla” (SO, 221) “Cançó de bressol” (SO, 225) i “Romanç de la solitud sense sabates” (SO, 229). Tanmateix, el neopopularisme de la primera etapa de Marçal, que s’alterna amb referències erudites i estrofes cultes com el sonet, s’anirà abandonant. Després de *Sal oberta*, els versos curts i amb rima de la poesia popular tenen una presència residual en poemes com “Cançó de tardor” (E, 284) o “Cançoneta lleu” (D, 458) i, a partir de *Desglaç*, Marçal practica bàsicament el vers sense una rima regular, el vers blanc o el vers lliure.

D’altra banda, l’oralitat representa una mena de matriu de la tradició literària, en la qual la recitació, la música i el gest entraven en joc de forma indissociable. Antigament els poemes es cantaven per mor del propi esdeveniment i no pas amb ànsies de perdurar, i fins i tot en els casos en què els poemes i cançons s’escriuen, el text servia tan sols com a guarda i custòdia, com a partitura d’un esdeveniment que implicava una posada en escena.

Marçal procedia de la filologia clàssica i coneixia molt bé el cas la *Illiada* i l’*Odissea*⁶⁷. Es tracta d’un dels primers exemples de fixació per escrit d’un poema oral que si bé representa punt àlgid de la civilització grega i l’inici de la literatura

⁶⁶ El monogràfic que li dedicà l’any 2007 la revista *URC* portava per títol “Traginera, de llunes i cançons” al·ludint al vers marçalià “traginer de cançons” (BD, 91).

⁶⁷ Es creu que aquests llargs poemes èpics foren produïts al voltant del segle VIII aC i que pervisqueren en el cant dels aedes fins que es fixaren per escrit, probablement cap al segle VI. La repetició de blocs sencers, així com els anomenats epítets homèrics que acompanyen el nom dels personatges o la barreja d’elements de l’època de bronze i de la de ferro testimonien la naturalesa oral del poema.

(etimològicament ‘lletra escrita’) implica a la vegada la condemna a mort d’una forma de fer basada en l’oralitat. Fixar per escrit la tradició oral, sotmesa per definició al canvi, i restar-li el component de representació és alterar-ne radicalment la natura. Aquesta és l’operació que du a terme Marçal i que la situa en l’espai intersticial entre les formes clàssiques i els autors canònics per un costat, i la tradició oral i les veus marginals per l’altre.

La tradició oral⁶⁸ és la llavor de la nostra cultura però ha estat sovint menystinguda perquè se sobreposa al binomi etern/efímer, dins el qual el segon terme ocupa una posició subsidiària. Marçal justifica l’aproximació a la tradició de transmissió oral un cop les marques d’oralitat ja han desaparegut de la seva obra i la veu poètica s’escindeix per donar compte d’ella mateixa. La poeta revisa i denuncia el que representa la lletra escrita però s’hi oposa amb marques d’oralitat que, no obstant, l’autora introdueix dins de poemes escrits. Marçal tracta així el binomi oral/escrit, etern/efímer sense caure en l’estructura de parelles de conceptes oposats.

Si hem associat l’oralitat a la mare i a la genealogia femenina⁶⁹, alguns versos apunten una relació entre la lletra escrita i el pare/Pare (real i simbòlic). En un poema de *Desglaç* dedicat al seu pare li demana que deixi “les taules/ on es glaça la llei” (D, 436), per tal que es puguin acostar. Aquestes taules representen els deu manaments, l’inici del relat de la Història que ha generat una societat patriarcal, i que s’ha caracteritzat per fixar les coses de forma indeleble, començant per les Sagrades Escripures.

En la religió cristiana és tant important deixar la llei “glaçada” per escrit que, de fet, la Bíblia es pot llegir com el periple de les Sagrades Escripures, gravades en les taules, trencades i tornades a gravar, transportades, reescrites en pergamins que són cremats, segellats, devastats per l’aigua, etc. En sacralitzar-se l’escriptura, aquesta passa a mans dels que controlen allò sagrat, a partir del qual es desplega el discurs patriarcal que tant ha criticat Marçal. Observem la mateixa idea en el vers “duresa mineral impresa” (RC, 28), del poema “La dona de Lot” en què s’al·ludeix a la immobilització a què han estat sotmeses les dones, una paràlisi mineral que comença amb la

⁶⁸ El folklore ja havia estat incorporat a la poesia culta catalana i espanyola per autors com Bartomeu Rosselló-Pòrcel, Joan Salvat Papasseit o Federico García Lorca, als quals fa un homenatge explícit amb cites dels seus poemes: Rosselló-Pòrcel (CL, 33), Salvat-Papasseit (CL, 55) i Lorca (GE, 293). Els primers poetes cultes que s’interessaren pel folklore foren els romàntics alemanys. A Espanya l’interès per la tradició popular fou introduïda per Augusto Ferran o el pare dels Machado, Antonio Machado Álvarez.

⁶⁹ Clementina Arderiu també havia utilitzat estrofes populars, tal com Marçal apunta en el pròleg a l’antologia *Contraclaror*, i també ho havien fet Leveroni i Salvà.

transformació per part d'un Déu venjatiu (mascle) de la dona de Lot en estàtua de sal, i en la qual ha participat la cultura de la lletra impresa.

2.2.2 La recuperació de la figura materna

La incorporació de la tradició oral en la seva poesia serveix a Marçal per recuperar la figura materna, una de les reivindicacions més comunes entre les teòriques del feminisme de la diferència. Luce Irigaray creu que la nostra societat no es funda sobre el parricidi -tal com Freud sostenia a *Totem i Tabú*- sinó en un matricidi, i que la relació entre mare i filla hi ha estat negada sistemàticament dins la societat patriarcal. Irigaray revisa els mites fundacionals en què es determinen les metàfores que proveiran de sentit la cultura occidental i pren com punt d'arrencada el mite de l'*Orestea*, tragèdia en què es narra l'assassinat de Clitemnestra per part del seu fill Orestes. Malgrat el crim comès, Orestes serà salvat pel déu Apol·lo i perdonat per Atenea, la deessa que nasqué directament del cap de Zeus i que, per tant, no té mare.

Marçal subscriu aquesta tesi i afirma el següent: “L’argumentació d’aquest judici per part dels defensors d’Orestes és antològica en el sentit de fer ben explícites les bases ideològiques i els fonaments del patriarcat” (2004c, 138). Davant el que clama ser una injustícia històrica, Marçal es proposa restituir l'autoritat de la figura de la mare a través de formes populars, i dedica explícitament la secció “Cançons de paper fi” (CL, 55) de *Cau de llunes* a la seva mare.

La qüestió de l'autoritat femenina ha estat tractada per una altra teòrica del feminisme de la diferència molt influent en l'obra de Marçal: l'esmentada Luisa Muraro. La italiana sosté que devem l'aprenentatge de la llengua a la mare, qui s'erigeix com a valedora de l'autoritat del llenguatge, i que la manca de simbòlic femení és deguda al fet que quan arribem a l'edat adulta ens trobem en una societat androcèntrica on la mare ha perdut l'autoritat. Muraro creu “que no se puede corregir un desorden social sin hacer orden simbólico” (1994, 48) i que crear un ordre simbòlic femení passa necessàriament per la recuperació de la mare.

En l'obra de Marçal el lligam amb la mare es manifesta de forma latent a través de les estrofes i cançons procedents de la cultura popular que recuperen d'alguna manera l'experiència amniòtica, el punt àlgid de la relació mare-filla. A través de les

cançons i corrandes es restitueix el cordó umbilical simbòlic que, en tallar-se, separa de forma definitiva les mares i les filles, a partir de llavors regides per una societat patriarcal. La poeta no explicitarà la relació entre l'oralitat i la mare, en bona part inconscient, fins anys després d'haver escrit els seus primers llibres, caracteritzats per una forta empremta neopopularista. En una entrevista Marçal afirma:

Sempre havia pensat que l'accés a la cultura, a la cultura escrita, m'havia vingut del pare, que dins de la família era el que portava llibres, etc. Però en un moment determinat em vaig adonar que hi havia un element previ, que és aquest substrat de poesia popular, amb el qual es relaciona tant la meua poesia, i que estava vinculat a la mare. És per això que per a mi la poesia popular és, en part, una mena de placenta que em dona seguretat. (Marçal a Sabadell 1998a, 17)

Així doncs, en les restes de poesia popular sembla que ressorgeixi una relació reprimida que podria ser abordada utilitzant les eines de la psicoanàlisi. Si bé des del feminisme es treballa amb conceptes com l'activitat inconscient i els desitjos que s'oculten en el text, la psicoanàlisi ha estat durament criticada per les teòriques feministes perquè sostenen que tot i presentar-se com a disciplina descriptiva, és en realitat prescriptiva⁷⁰, i pensadores com Julia Kristeva o Hélène Cixous es proposen revisar-ne determinats aspectes, entre els quals la figura de la mare. Lacan, que desenvolupa la teoria psicoanalítica amb qüestions com la diferència i l'alteritat, considera que la relació amb la mare es trenca en el moment en què l'infant s'integra en la societat, regida per la llei del pare, i que és el repudi de la relació amb el cos matern el que permet una estructuració de la significació lingüística, el Simbòlic.

Julia Kristeva parteix de les premisses lacanianes però atorga un paper més important a la relació primària amb el cos matern, generadora d'una dimensió del llenguatge que es converteix en font de subversió permanent dins el Simbòlic. Per Kristeva, la vida dels signes travessa dues etapes, la semiòtica, que correspon a la primeríssima infància, caracteritzada per un sistema de signes comunicatiu anterior a l'articulació lingüística, i la simbòlica, la del llenguatge que té per finalitat la interacció social. Segons l'autora, el llenguatge poètic reactiva la pressió de les pulsions contra la repressió de l'ordre simbòlic i fa aflorar allò semiòtic dins el Simbòlic, en el qual es

⁷⁰ Aspecte treballat per autores com Juliet Mitchell a *La condició de la dona* (1977), a *Psicoanálisis y feminismo* (1976) o Marcelle Marini a *Lacan: itinerario de su obra* (1994).

mostra com a fons rítmic: “le sémiotique fonctionne en fait dans le discours adulte comme rythme, prosodie”⁷¹ (1977, 14).

Hélène Cixous, sembla compartir amb Kristeva⁷² la idea que tota dona és portadora de les restes de la mare procedents de la fase preedíptica, i que aquestes es poden exterioritzar a través de l'escriptura. Segons l'autora, en el cos-text de dona es manifesta la llengua materna sepultada, que en recuperar-se, genera una multiplicitat de significats. En paraules de Cixous:

Cuando la mujer deje que su cuerpo, de mil y uno hogares de ardor –cuando hayan fracasado los yugos y las censuras- articule la abundancia de significados que lo recorren en todos los sentidos, en ese cuerpo repercutirá, en más de una lengua, la vieja lengua materna de un solo surco. (1995, 58)

Hélène Cixous insta les dones a desestabilitzar el discurs hegemònic reivindicant-se des del cos i les encoratja a fer-ho escrivint amb la llet materna “Escribe con tinta blanca” (2004, 27), en al·lusió a aquest estadi pre-verbal que es recuperaria en l'escriptura femenina.

Les marques de cançons populars en Marçal podrien correspondre a restes del semiòtic kristevià que han sorgit a la superfície⁷³, o a l'escriptura amb tinta blanca de la qual parla Cixous. L'oralitat restituiria així una experiència anterior a l'adquisició del llenguatge i Marçal hauria convertit la seva poesia en una plataforma de resistència per escapar a la lògica del *pensament del mateix*, aquell pensament que ha anul·lat l'*altre* convertint-lo en consubstancial al subjecte, a un mateix.

2.2.3 La terra de la infantesa

En l'obra de Marçal la dimensió “maternal” no es limita a l'eco de la cadència amniòtica a través dels ritmes de la tradició popular sinó que s'estén també al món de la infantesa a Ivars d'Urgell. Marçal retrata en els primers poemaris un univers rústec i

⁷¹ “El semiòtic funciona dins el discurs adult en tant que ritme i prosòdia.” (Traducció de CR)

⁷² La teoria de Kristeva ha estat criticada perquè reforça la preeminència del Simbòlic masculí i de la llei del pare que semblava qüestionar. Malgrat que el Semiòtic és una font de subversió, no suposa cap amenaça per Simbòlic, que es consolida encara més tot mantenint sota control les transgressions que tenen lloc al seu interior. A més, la producció de Semiòtic a través del llenguatge poètic no està sexuat (Kristeva posa Mallarmé com a exemple), de manera que finalment la teoria de Kristeva no acaba de trencar amb el tractament del femení de la psicoanàlisi lacaniana.

⁷³ La vinculació entre la *chora preedíptica* de Kristeva i l'escriptura marçaliana ha estat tractada per Maria-Antònia Massanet a la seva tesina inèdita titulada “La resistència al fal·logocentrisme a la primera poesia de Maria-Mercè Marçal” (2009).

sense artificis, en què es percep, en ocasions, una idealització del món rural i una certa nostàlgia, ja que la vida al camp, com la infantesa, són dos reductes de genuïnitat destinats a desaparèixer. N'és una mostra el següent poema en què l'autora explica les entremaliadures dels vailets, proves d'iniciació a les quals s'enfronten sense la protecció de pares ni mestres. El component de risc implícit en tot viatge iniciàtic el representa "l'ametlla amarga", aquella que, tot i tenir la mateixa aparença que les altres, té un gust desplaent, com el dolor per la pèrdua de la innocència:

Junts hem menjat
-foravilers de tarda-
ametllons verds
de la branca més alta
robats d'un hort
sense porta ni tanca,

ai, no la mosseguis
l'ametlla amarga! (BD, 88)

La descripció de la vida al camp en els primers llibres es troba acompanyada de tota mena d'al·lusions a jocs infantils: "conillets a amagar" (BD, 143), "ralet, ralet" (BD, 165), "els teus ulls em fessin la rateta" (BD, 153). La senzillesa del origen, encara incorruptes, s'associa a una visió pairalista en què el lligam amb la (mare) terra ens proporciona el segell d'autenticitat. Al vocabulari específic de les feines del camp (terròs, segó), Marçal hi afegeix dialectalismes rurals urgellencs, que trobem disseminats per tota l'obra (cotxo, cassigall, estalzim, terarany, escorpit, granera, espill). A més, hi incorpora també característiques sintàctiques o gramaticals dialectals, com l'article "lo":

Magdalena,
lluna plena,
on has perdut
lo didal? (BD, 144)

L'autora ressegueix les arrels subterrànies del llenguatge per deixondir el seu caràcter originari, tel·lúric, les vivències d'una gent amb les mans clivellades com la terra seca que treballen. Aquests mots serveixen en certa manera –proustiana si es vol– la mirada dipositada en ells, i evoquen el món de la infància de l'autora i de la vida

tradicional de Pla d'Urgell. Tal com apareix en un poema de *Cau de llunes*, l'autora es troba "en cerca de paraules/ desterrades fa temps/ a les golfes més altes (CL, 74).

Les festes tradicionals també formen part de la placenta originària que Marçal recrea en la seva obra. L'autora encapçala la secció "Estrelles baixes, veles altes" (CL, 67), amb uns versos de Vicent Andrés Estellés: "Mires la serra de la Mariola/ des de l'hotel"⁷⁴, extrets d'un poema en què Estellés descriu les lluites entre Moros i Cristians que es representen a la festa popular d'Alcoi. Amb aquesta citació, Marçal obre un sèrie de poemes molt arrelats a la cultura populars, el primer dels quals parla de la festa de Sant Joan, "Matinet de Sant Joan/ les herbes tenen virtut" (CL, 69), i que és seguit per tota una sèrie de poemes que evoquen esdeveniments de la cultura popular:

mentre músics antics
engeguin la sardana,
polques i rigodons
i el ball de l'almorratxa,
i tots saltin de ple
la foguera joana (CL, 77)

La poesia marçaliana recobra la tradició oral, les cançons i les festes populars, per tal de reivindicar l'espai matricial, vinculat al femení, menystingut en la tradició occidental. El retorn als orígens en la poesia de Marçal engloba la mare, la terra i la llengua com a forces primigènies generadores de significats. De fet, la seva cèlebre divisa no és més que un reconeixement de la procedència de l'autora que ella mateixa explicita per tal de ser honesta amb el lector: Marçal és conscient que els orígens determinaran necessàriament el seu lloc d'enunciació.

2.3 La meta écriture féminine marçaliana

La riquesa de l'obra poètica de Marçal rau en part en la "teorització" que té lloc dins la pròpia poesia. Es tracta d'una proposta que porta l'aparell teòric incorporat, un gest autoreflexiu que s'esdevé dins el discurs poètic. Les teòriques del feminisme de la diferència ja havien apuntat la dificultat (o la impossibilitat) de definir l'*écriture féminine* i explicar com es concreta.

⁷⁴ Es tracta del poema 38 inclòs a *El gran foc dels garbons* de Vicent Andrés Estellés (1982, 208).

Luce Irigaray sosté que la formulació que ella fa de llengua femenina, el *parler-femme*, no pot ser subsumida per cap definició, ja que definir és l'estratègia per antonomàsia del discurs lògic-expositiu del qual el *parler-femme* es presenta com a alternativa. En una entrevista, Irigaray afirma: “Du ‘parler-femme’ je ne peux simplement vous en rendre compte: il se parle, il ne se métaparle pas”⁷⁵ (1977, 141). Irigaray exposa vagament algunes de les característiques del *parler-femme*, de difícil aplicació, com la “contigüitat” (1977, 29), de manera que podem concloure que la definició del *parler-femme* passa per la impossibilitat de ser definit⁷⁶.

Aquesta és la mateixa posició que adopta Hélène Cixous, que sosté que la teoria és pública, impersonal, objectiva i mascle mentre que l'experiència és privada, personal, subjectiva i femella. Per Cixous, l' *écriture féminine* és irreductible perquè explora terrenys que escapen al domini del discurs racional. Definir l' *écriture féminine* suposaria llavors acotar una pràctica que es resisteix a qualsevol discurs justificatiu més enllà de la pròpia execució i que es caracteritza precisament per la seva natura oberta i escàpola. En paraules de Cixous:

Imposible, actualmente, definir una práctica femenina de la escritura, se trata de una imposibilidad que perdurará, pues esa práctica nunca se podrá teorizar, cerrar, codificar, lo que no significa que no exista. Pero siempre excederá al discurso regido por el falogocentrismo; tiene y tendrá lugar en ámbitos ajenos a los territorios subordinados al dominio filosófico-teórico. (1995, 54)

Cixous sosté que, encara que no es pugui definir, la pràctica de l' *écriture féminine* genera nous espais discursius i ho mostra oferint un exemple pràctic del que preconitza amb la seva pròpia escriptura, en la qual es fonen els gèneres literaris i on l'autora fa explotar la unitat i la univocitat del signe lingüístic. Així, l'autora ens acosta a l' *écriture féminine* des de dins:

Ella sola se atreve y quiere conocer desde dentro, donde ella, la excluida, no ha dejado de oír el eco del pre-lenguaje. Deja hablar la otra lengua de las mil lenguas, que no conoce ni el muro ni la muerte. No le niega nada a la vida. Su lengua no contiene, transporta; no retiene, hace posible. Su enunciación es ambigua –la maravilla de ser varias-, no se defiende de sus desconocidas de las que se sorprende percibiéndose ser, gozando de su don de alterabilidad. (1995, 49)

⁷⁵ “Del *parler-femme* simplement no puc donar-ne compte: es parla, no es metaparla.” (Traducció de CR)

⁷⁶ Tot i plantejar la possibilitat d'un *parler-femme*, Irigaray desenvolupa el seu pensament a través de l'assaig acadèmic, fet que ha estat criticat per autors com Felman. “If ‘the woman’ is precisely the Other of any conceivable Western theoretical locus of speech, how can the woman as such be speaking in this book? Who is speaking here, and who is asserting the otherness of the woman?” citat a Toril Moi *Sexual/Textual Politics Feminist Literary Theory* (1985, 138). “Si ‘la dona’ és precisament l'*altre* de qualsevol lloc d'enunciació que es pugui concebre a Occident, com pot la dona, entesa així, ser qui parli en aquest llibre? Qui parla aquí, i qui afirma la qualitat d'*altre* de la dona? (Traducció de CR)

Cixous, Irigaray i la resta de pensadores que debateren sobre l'escriptura femenina, es plantegen la possibilitat de noves formes d'expressió en un moment en què s'ha desemmascarat la complicitat entre racionalitat i masculinitat d'un costat, i en què han entrat en crisi el que Jean-François Lyotard anomena metarrelats (2006, 10), de l'altre. Els metarrelats són els discursos que serveixen per justificar discursos, que determinen allò que és cert i allò que no ho és. Ara bé, els metadiscursos s'han vist abocats a la pèrdua de credibilitat en evidenciar-se que formen part de l'estructura interna del discurs, que estan sotmesos al canvi, i que no poden ser universals perquè la seva validesa està lligada a un "aquí" i a un "ara". L'objectivitat, la veritat i les explicacions totalitzadores, ja no són possibles. Segons Linda Hutcheon: "Postmodernism offers no privileged, unproblematic position from which to speak"⁷⁷ (2000, 153).

La incredulitat de l'època postmoderna envers els grans relats que han sostingut el pensament occidental ha possibilitat que es proposin altres discursos -en especial des del feminisme- que no necessitin un altre discurs més enllà d'ells mateixos per justificar-se. En paraules de Rosi Braidotti:

Everything that claims to be meta-, any utterance which is presented as discourse on discourse, is determined in terms of a structure of meaning in which the masculine is implicitly and systematically valorized as the primary signifier.⁷⁸ (Braidotti 1991, 247)

La invalidesa dels motlles del metadiscurs tradicional en què prima el discurs lògico-paradigmàtic avalat per l'Acadèmia (una institució masculina), és una dificultat que Marçal salva emprant la poesia com la forma més fidel i precisa de representar la seva experiència. Davant l'opacitat de la ciència, que proporciona explicacions que l'autora considera reduccionistes i insuficients, Marçal ofereix l'honestat i l'exactitud de la paraula poètica.

El feminisme qüestiona la racionalitat de la Il·lustració com a gran relat, de manera que la *meta-écriture féminine* marçaliana no pot provenir del discurs racional, que defineix, acota i esgota les qüestions, sinó que serà generat per una forma diferent de produir coneixement: la poesia. Es tracta d'una justificació que, com que forma part

⁷⁷ "El postmodernisme no ofereix un lloc privilegiat, no problemàtic, des del qual poder parlar." (Traducció de CR)

⁷⁸ "Tot el que es presenta com a meta-, qualsevol afirmació que es presenti com a discurs sobre un altre discurs, es determina en termes d'una estructura de significat en el qual el masculí està valorat implícitament i sistemàticament com a significant principal." (Traducció de CR)

del discurs poètic, té la capacitat de regenerar-se a cada lectura i de suscitar il·limitades interpretacions. Tot i que la producció en forma d'assaig en què Marçal exposa el seu posicionament ideològic pot ser molt útil a l'hora d'enfrontar-nos a la seva obra poètica, la poesia transcendeix el pensament de l'autora. Mentre que els estudis crítics són fruit d'una època, el discurs poètic té la particularitat que mai afirma ni postula sinó que explora i interroga, i que, per tant, resta obert i ens interpel·la avui, en un context radicalment diferent, amb la mateixa intensitat que ho feia el segle passat.

La *meta-écriture féminine* marçaliana passa per la dissociació entre una escriptura que s'arrapa a les coses i s'hi fusiona, i la vigilància sobre aquesta escriptura des de la distància. Marçal s'ubica en l'espai fronterer entre l'oral i l'escrit, la cançó i l'assaig. S'instal·la en aquest terreny i tesant l'arc de les paraules confecciona una poètica que apunta més enllà i li permet autojustificar-se. Dins del propi discurs poètic, l'autora qüestiona el rol de l'operació lectora, la interpretació textual, la transmissió de la memòria històrica i del llegat literari i se situa, en tant que lectora i escriptora, en un espai que li permet analitzar la seva manera d'estar en el món i la possibilitat de transformar-lo.

Marçal recull en la seva poesia la revisió de les imatges de la dona que duen a terme a través de l'estudi dels estereotips i de la construcció literària dels personatges femenins les crítiques nord-americanes a principis dels 70, que és el que farà Marçal en la reformulació de determinades figures com les bruixes, les sirenes, Cassandra, Eva, la Mare de Déu o la dona de Lot. La poeta es reapropiarà de determinats personatges femenins connotats negativament per la tradició mitjançant capgiraments simbòlics i oferint-ne una relectura personal.

L'estudi socio-històric de la ginocrítica es fusiona en la poètica marçaliana amb la preocupació per la figura de la mare entre les teòriques franceses i italianes. Com ja hem analitzat, el recobriment de les mares simbòliques, amb qui estableix una relació vertical, es duu a terme a través d'estudis literaris, conferències, antologies de poesia femenina, etc. Però la voracitat de Marçal no coneix límits. La poeta les engoleix, les devora, les fagocita i les converteix així en carnatge íntim de la seva escriptura. L'autora construirà la seva obra *des de, a través de, a partir de* l'obra de les seves predecessores, que reconeixerà com a mestres i que insuflaran autoritat. Es tracta d'un moviment a la vegada cap enfora i cap endins de l'escriptura, ja que se'n separa per dialogar amb elles però s'hi fusiona en incorporar-les a la seva poètica.

També trobem en la seva poesia un replantejament de la relació amb la figura de pare/Pare en què de nou harmonitza la perspectiva històrica i les teories sobre l'opressió exercida pel patriarcat amb un enfocament de factura psicoanalítica en què es discuteix la "lleï del Pare". Si l'*écriture féminine* es manifesta amb més intensitat en els primers poemaris, a partir de *Desglaç* es produeix un desbordament de *meta-écriture féminine* ja que els versos de la urgellenca cerquen una via per escapar-se del discurs hegemònic reflexionant justament sobre la possibilitat d'escapar-se'n, és a dir, renegociant la seva posició discursiva.

Finalment, malgrat que l'abrupta mort de l'autora estronqués el diàleg entre la poesia de Marçal i els estudis de gènere, podem percebre en la seva obra ecos de la teoria *queer* i de la performativitat de Judith Butler. A més, el gran valor de l'obra marçaliana és que, en el nou context de la postmodernitat, permet una lectura no essencialista. En els propers capítols ens centrarem en el que hem anomenat la *meta-écriture féminine* i analitzarem la teorització que apareix *dins* de la poesia marçaliana. Ens centrarem en la reformulació dels estereotips i en la representació del femení, tant des d'una perspectiva socio-històrica com des del qüestionament del contracte simbòlic i de la lleï del Pare, i farem una nova proposta de lectura a partir d'un concepte de "dona" concebut com a metàfora del lloc d'enunciació.

3. La reformulació de prototips femenins

Una de les manifestacions de la *meta-écriture féminine* marçaliana és la revisió de determinades figures femenines que han estat connotades negativament per la tradició literària, una branca molt fèrtil del feminisme. No obstant, l'anàlisi que en fa Marçal s'allunya ostensiblement dels primers estudis de la crítica feminista nord-americana, ja que aquests se centren en denunciar imatges *falses* de la dona que contraposen a la dona *real* o *vertadera*, i Marçal reflexiona des de la necessària opacitat del signe literari, en un discurs, el poètic, en el qual els conceptes de *veritat* i *mentida* no tenen cabuda.

En la seva recerca d'un punt sòlid des del qual construir-se, Marçal es remunta als orígens, ja sigui a la mare biològica, a les mares simbòliques o als personatges literaris femenins que actuen de metàfores generadores de sentit. La crítica feminista ja havia denunciat amb profusió que la producció d'imatges literàries no és neutra sinó que ofereix una interpretació imbuïda d'ideologia i, amb el propòsit esvinçar-ne les *veritats* que se'n desprenen, Marçal es reapropia determinades figures femenines “des de l'herència i contra l'herència, des d'uns arquetips mítics i contra l'arquetip” (Marçal 2004c, 186).

La seva tasca és la de David contra Goliat. Marçal llança amb força la seva poesia contra l'ull de la tradició, tal com ella mateixa defineix la seva labor en el següents versos: “Perquè giri la fona, perquè el front del gegant/ escupi el seu vell ull que ens sotja, glaç endins” (D, 459). En paraules de Lluïsa Julià: “Marçal transforma el poema en una arma que contravé la tradició i la posició de la dona, que pren la força del feble, la perícia del vailet David, capaç d'encarar-se i triomfar sobre el gegant Goliat. Un poema que tira a terra vells poemes heretats” (Julià 2010, 42).

L'autora pren personatges procedents de la Bíblia, de la tradició popular i de la mitologia clàssica que han quallat en el discurs normatiu i que han contribuït a estigmatitzar les dones, i efectua una minuciosa dissecció a les interpretacions oficials. El treball clínic de Marçal posa de manifest que aquestes lectures s'han engendrat des d'un lloc d'enunciació ben concret malgrat que hagi quedat mig colgat sota la capa pretesament impersonal de la història i la tradició.

Amb la recodificació d'estereotips, l'autora evidencia que no pot haver-hi una lectura no marcada d'un text, ja que, malgrat que el posicionament es pot explicitar més o menys, sempre es llegeix des d'algun lloc⁷⁹. Marçal ens obliga a prendre consciència tant del lloc d'enunciació generador d'estereotips, com del seu lloc d'enunciació en denunciar la suposada neutralitat del discurs on es gesten aquests estereotips. A més, ens obliga a prendre partit a nosaltres en tant que lectors, mostrant una concepció de la lectura com a reescriptura, deutora de l'estètica de la recepció inaugurada per Hans Robert Jauss a finals dels anys seixanta⁸⁰. Marçal, en tant que receptora, té un paper actiu d'afirmació política i en escriure, deixa que nosaltres, lectors, participem també en la construcció del text.

La poeta farà un pas endavant i no permetrà que ningú amagui el cap sota l'ala. Lectora resistent, incisiva, mordaç: llegirà la tradició amb ulls dissidents i farà una nova proposta. Tanmateix no es tractarà de reemplaçar representacions fossilitzades per altres de més fresques sinó de reflexionar sobre l'acte de llegir. Neus Carbonell, aplicant la idea de "contrapuntal reading" d'Edward Said al feminisme, afirma:

Una lectura de resistencia no se agota tampoco en la resistencia que ejerce a las lecturas dominantes, sino sobre el acto mismo de leer. En lugar de sustituir una representación por otra, aunque sea en nombre de la emancipación, llevar la resistencia hasta las últimas consecuencias requiere ejercerla no sobre lo que se ve, lo visible, sino sobre lo que el texto, y sus lecturas, ocultan y han ocultado: leer en contrapunto para dar razón no solamente de la producción y reproducción de la política del género, sino también de su resistencia, extendiendo nuestra lectura a lo que ha quedado fuera del texto, fuera de nuestro texto. (Carbonell 1997, 277)

L'ocultació de les estratègies discursives per naturalitzar el patriarcat és una reflexió que travessa l'obra marçaliana des dels inicis i n'és un dels eixos vertebradors. L'autora creu que per poder donar cabuda a la subjectivitat femenina cal analitzar prèviament els mecanismes de construcció del discurs, un espai on s'exerceix una gran virulència i on es posen de manifest els sistemes de dominació. Segons Michel Foucault, pensador que ha tingut una forta repercussió en el pensament feminista, el

⁷⁹ Durant els anys vuitanta tingué lloc un debat al voltant al voltant de la relació entre la lectura i el gènere. En són textos fonamentals "Writing like a Woman" de Peggy Kamuf (1980); "Reading as a Woman" de Joanthan Culler (1982); "Feminism and the Power of Interpretation" de Tania Modleski (1986); "Reading like a Man" de Robert Scholes (1987) o *Essentially Speaking* de Diana Fuss (1989).

⁸⁰ Aquesta teoria desplaça l'autor a favor del lector i estableix una nova relació text-lectura en sostenir que la lectura no és una descodificació transparent d'un text sinó que l'obra literària es construeix mitjançant la participació activa de cada lector. Se sol prendre com a punt d'arrencada de l'estètica de la recepció la conferència pronunciada per Hans Robert Jauss a la Universitat de Constança l'any 1967 titulada "La història literària com a desafiament a la història literària". Per ampliar la informació, vegeu *Teoria de la recepció literària* de Jauss (1991).

coneixement neutre, pur, no és possible. Foucault sosté que el saber sempre està al servei de *la voluntat de veritat* i que “pouvoir et savoir s’impliquent directement l’un à l’autre; qu’il n’y a pas de relation de pouvoir sans constitution corrélatrice d’un champ de savoir”⁸¹ (1975, 36). Així, segons Foucault, el poder no és tan sols repressiu sinó productiu, i un dels efectes del poder és precisament la *producció de veritat* a través d’una actuació capil·lar dins la xarxa social, que opera subtilment impregnant tant l’esfera pública com la privada.

Marçal considera que els prototips femenins formen part de la *veritat* produïda pel discurs hegemònic i que només si som conscients de les estratègies discursives podrem dur a terme una recodificació que permeti transformar la societat. Algunes de les figures femenines tractades en la poesia de Marçal són les bruixes, les temptadores i les tafaneres, de les quals n’ofereix una interpretació ben personal.

3.1 Bruixes

Les bruixes són la figura femenina privilegiada per Marçal i el símbol més unívoc i marcadament ideològic de la seva obra, el de la dona alliberada del jou patriarcal. Històricament, les bruixes eren dones pobres que vivien soles i utilitzaven remeis casolans fets a base d’herbes als quals atribuïen propietats sobrenaturals, destinats en gran mesura a curar les complicacions que podien derivar del part. Les dones que practicaven aquestes formes alternatives de guarició o religiositat foren condemnades però tolerades fins al segle XV, moment en què s’exclogué les dones tant de la professió mèdica com de les pràctiques màgiques, de les quals l’Església reclamà el monopoli fent-se amb l’exclusivitat d’allò sobrenatural, com els miracles i les relíquies (Riba 2006, 42). Així, si bé a l’Edat Mitjana hi havia fetilleres, metzineres, sortilleres o guaridores, Teresa Julio sosté que el concepte de “bruixa” no apareix fins el segle XVI, en què els processos es refereixen explícitament a les acusades amb aquest terme (Julio 2010, 282).

Marçal veié en les bruixes una invenció de la societat patriarcal per assimilar dins el sistema les úniques dones que escaparen a la tutela de l’home (ja fos el pare, el

⁸¹ “Poder i saber s’impliquen directament l’un a l’altre; que no hi ha relació de poder sense constitució correlativa d’un camp de saber.” (Traducció de CR)

marit, o el responsable del convent en el cas de les monges⁸²), en una època en què no existia cap sortida socialment acceptada fora del control masculí⁸³. Se les relegava a la condició de subalternes perquè no s'adequaven al model de perfecta casada o al de religiosa que se'ls havia assignat i servien de boc expiatori davant les frustracions provocades per les epidèmies o les males collites. Però, sobretot, els éssers abjectes com les bruixes tenien la funció de reforçar l'ordre social, del qual actuaven com a garants últims. Les bruixes podrien ser el que Manuel Delgado anomena “personatges liminals”, peces imprescindibles per al sistema ja que en encarnar-ne la frontera, en ser elles mateixes la frontera, el defineixen i delimiten (Delgado 1999, 110-111).

Marçal sempre mostrà un gran interès pels personatges liminals, titllats de monstres, i els connotà de nou. Reflectides dins la tradició oral i la literatura com a bonyegudes, plenes de berrugues i prestes a fer el mal, les bruixes són reivindicades per l'autora en tant que dones indòcils i rebels, maltractades injustament per la societat androcèntrica a causa de la seva negativa a subordinar-se a l'ordre establert. Marçal no transforma la imatgeria popular de les bruixes, que en els seus versos mantenen l'escombra que les caracteritza i es reuneixen al voltant del foc on dansen sota la lluna, sinó la mirada que habitualment es projecta sobre elles.

Els poders malèfics atribuïts a les bruixes són contrarestats per Marçal a “Cançó de saltar a corda” (BD, 143), un poema infantil en què la pluja és assimilada a una bruixa amb cascavells a la trena que juga a fet i amagar perseguint els infants amb una escombra. La identificació de la pluja amb la bruixa de cabells llargs (reforçada per la semblança entre les dues paraules, “pluja” i “bruixa”) i dels cascavells amb el repic de les gotes en topar amb el terra dona pas a una figura antropomòrfica, una bruixa bondadosa i enjogassada a qui no cal témer. No és fins l'últim vers que l'autora ens retorna a la pluja inicial, a l'altra banda de la finestra:

La pluja és una bruixa
amb els cabells molt llargs.
Cascavells li repiquen
tota la trena avall.

⁸² El responsable últim sempre era un home. Les religioses podien dependre de l'abat o del prior de l'orde masculí equivalent o bé directament del bisbe. Per saber-ne més, llegiu el capítol “Fundadores d'ordes” dins *Catalanes del IX al XIX*, editat per Carme Sanmartí i Montserrat Sanmartí (2010, 305-355).

⁸³ Només les dones viudes en una situació econòmica folgada que es podien permetre no casar-se de nou gaudien de certa llibertat acceptada socialment.

A la nit, si venia,
ho fa sense avisar,
estalzim a la cara
i el vestit estripat.

Si fa córrer l'escombra
conillets a amagar!
amagats que seríem
que no ens atraparà.

Darrere la cortina
fem-li adéu amb la mà.

La bruixa del poema du els cabells llargs, la cara ennegrida pel sutge, va esparracada i porta una escombra, però és presentada a l'auditori infantil no com a amenaça sinó com a còmplice en el joc. Des del títol sabem que es tracta d'un poema lúdic, destinat a ser cantat mentre es salta a corda. Les repeticions (amagar), els diminutius (conillets), la rima assonant en "a" en els versos masculins i la musicalitat del poema contribueixen a crear aquesta atmosfera tranquil·litzadora, tan allunyada de les escenes sinistres i esfereïdores que les bruixes solen protagonitzar.

La presència de les bruixes és més intensa en els primers llibres de l'autora, en els quals trobem la part de la seva producció poètica més explícitament vinculada a la militància feminista. Significativament, Marçal titula el seu segon llibre *Bruixa de dol*⁸⁴ referint-se a la tristesa pel trencament de la relació amb el seu marit, però a la vegada a l'aflicció sempiterna que ha provocat la misogínia, tal com explica la pròpia autora en una entrevista:

Les bruixes porten dol per una llarga història de repressió i de marginació col·lectiva a què les ha condemnades la societat "normal" per la seva dissidència. Les bruixes reivindiquen la solitud, l'autonomia, poder ésser si volen, peixos sense bicicleta. I alhora descobreixen la solidaritat. I, evidentment caminen cap a un país on el seu dol només sigui la prehistòria. (Marçal a Massip 1982, 9)

Marçal augura l'inici d'una nova era en la qual la dona s'haurà alliberat gràcies a les invocacions, conjurs i sortilegis de les bruixes, una qualitat performativa que Marçal creia que també posseeix la poesia:

⁸⁴ Títol que al·ludeix a la vegada el llibre *Sol i de dol* de J.V. Foix i la cançó popular que diu "Plou i fa sol/ les bruixes es pentinen./ Plou i fa sol/ les bruixes porten dol."

El fum dibuixarà
l'inici de la història
com una heura de joia
entorn del nostre cos
i plourà i farà sol
i dansarem a l'aire
de les noves cançons
que la terra rebrà. (BD, 170)

La poeta pronostica la fi del dol de les bruixes de “Plou i fa sol”, a la qual al·ludeix en aquests versos, “i plourà i farà sol”. Una utopia que reapareix a *Sal oberta*, on Marçal escriu: “He trencat als seus ulls com la mar a les cales/ d’un país on les bruixes ja no duen més dol”. El poema amb el qual Marçal entronitza les bruixes com a predecessors del moviment feminista està escrit en heptasíl·labs, el vers natural de la cançó popular catalana, de manera que l’autora hi fa confluïr el reconeixement a la mare de l’autora a través d’estrofes procedents de la tradició oral⁸⁵, i a les bruixes en tant que mares del moviment d’alliberació de les dones.

Les bruixes surten de nit, com la lluna, un altre dels símbols marçalians. El fet que la bruixa vagi de dol estableix un vincle entre la bruixa i la lluna mitjançant una altra cançó tradicional catalana “La lluna, la pruna/ vestida de dol” en la qual és precisament la lluna qui porta dol. Si la dona ha estat considerada un continent fosc, un misteri inextricable, Marçal l’il·lumina amb una lluna rutilant. I si sempre s’ha considerat que llueïa gràcies a la llum del sol, la lluna marçaliana és un astre amb llum pròpia. Referint-se a *Cau de llunes*, l’autora escriu:

La lluna serà en aquest llibre i en els immediatament posteriors imatge privilegiada, recurrent i obsessiva, punt de referència lluminós alhora utòpic i atàvic, amb la subversió en pantalla del seu significat tradicionalment subordinat: “Hi havia una vegada, quan la lluna tenia llum pròpia...” podria ser el començament d’un conte que, com tots, no té una localització en el temps, sinó fora del temps. (2004c, 185-186)

Les bruixes i la lluna, els dos elements que experimenten una inversió simbòlica, estan concentrades sobretot en la primera part de l’obra. En la resta de la producció, les bruixes apareixen a través d’una estela menys marcadament militant: l’autora les manté mitjançant la fascinació per la saviesa ancestral i la reivindicació d’un control de la natura que no n’esgoti els misteris i que suposi un coneixement no institucionalitzat.

⁸⁵ Vegeu l’apartat “La recuperació de la figura materna”.

Marçal farà sovint referència a les herbes i pocions, “les herbes tenen virtut”, “les herbes duen metgia” (CL, 69), “Diré totes les herbes de la terra/ que et poblen: de neguit i de metgia” (GE, 308) i a la triaga, un antídoto usat antigament contra mossegades d’animals “L’amor sense triaga t’ha franquejat la via” (SO, 246), “Vull, en taula i en jaç, festa de bruixes/ i una finestra amb aire per triaga!” (GE, 308). Neutralitzada la dimensió repulsiva i aterridora de les bruixes, Marçal fa inhalar al lector el fum de les seves marmites per traslladar-lo cap a allò meravellós que comparteixen la màgia i la literatura.

3.2 Temptadores

Una altra de les figures femenines re-significades per Marçal és Eva, artífex del pecat original i de l’expulsió del Paradís en sucumbir a la temptació de la serp que l’instava a menjar la fruita prohibida i oferir-la també a Adam. El pecat d’Eva és un llast que no es redimirà fins el dia del Judici Final i que condemnarà totes les dones pels temps dels temps a parir amb dolor. A partir de la interpretació que sant Pau de Tars fa del llibre del *Gènesi*, es consolida la visió de la culpabilitat com a element constitutiu de la dona, i el cos femení queda estigmatitzat, embrutit i associat a la caiguda en desgràcia. La sang menstrual, recordatori cíclic del pecat original, serà jutjada impura, i el cos femení culpable d’induir a la relació sexual. Les dones són, segons Schopenhauer, la trampa de l’espècie, que es reproduïx cegament i perpetua la cadena del dolor (Puleo 2004, 31).

Marçal veu en la figura d’Eva la clau de volta de la misogínia a Occident i es proposa revisar-ne la lectura oficial, que ha servit durant segles com a justificació, amb coartada divina, per a l’opressió de les dones. L’autora li dedica un poema, “Eva” (GE, 406), ple d’equívocs, en què serp, arbre i Eva es fusionen i cargolen al voltant del jo poètic. En el poema, l’estret lligam entre el maligne i el cos femení que estableix la narració oficial condueix a un malson insostenible i la història s’acaba esberlant:

Emergia una serp
de cada tros de pell
del meu cos i reptava
per l’arrelam, amunt,
fins al tronc i cenyia
l’arbre fosc del desig

sols per temptar-la. Jo
cloïa els ulls i en un
malson sense sortida
li trepitjava el cap.
Però de sobte tot
es capgirà; l'escena
atàvica es trencava
en mil trossos: fou Eva
qui m'oferí el dolcíssim
pecat amb gust de poma.

L'autora desestabilitza l'estructura binària del Bé i el Mal amb la concatenació d'inversions respecte la interpretació canònica: no és la serp qui tempta Eva sinó Eva qui tempta la veu poètica; qui muda la pell no és la serp sinó que sorgeixen serps de la pell del jo poètic; el que ofereix Eva no és la poma sinó el pecat; el pecat no porta a la desgràcia sinó que és dolç i agradable. Tanmateix, aquest seguit de capgiraments simbòlics no desemboca en una narració alternativa com en el cas de les bruixes dels primers poemaris —que passen a ser les dones alliberades—, sinó en una forma de narrar diferent, oberta, múltiple, simultània, en la qual l'oposició entre el bé i el mal es marfon.

A “Eva”, Marçal empra l'heptasil·lab, el mateix vers que en el poema “Amb totes dues mans” (BD, 169) dedicat a les bruixes, de manera que es repeteix l'operació per la qual reivindica la genealogia femenina⁸⁶, i afegeix Eva a les antecessores simbòliques. De fet, el poema que descriu l'aquellarre acaba amb una referència a l'episodi bíblic protagonitzat per la primera dona:

Vindicarem la nit
i la paraula DONA.
Llavors creixerà l'arbre
de l'alliberament. (BD, 170)

L'arbre de l'alliberament que apareix al final del poema és la contrafigura feminista de l'arbre del coneixement del bé i el mal⁸⁷. Si el del *Gènesis* representa

⁸⁶ Entronca amb la mare de l'autora a través de la qual li arribaren els metres populars, tal com s'ha analitzat.

⁸⁷ Mercè Otero-Vidal relaciona l'arbre de l'alliberament amb el Pi de les tres branques a “La tradició popular i feminista en l'obra poètica de Maria-Mercè Marçal” (2010, 77).

l'inici de l'opressió de les dones, l'arbre del sàbat simbolitza la fi del patriarcat: només les bruixes poden trencar amb els seus poders el malefici contra les dones que s'inicià amb el pecat original. La relació entre les bruixes i Eva també es fa palesa en el poema "Avui les fades i les bruixes s'estimen" en què es fusionen en el mateix meandre, les bruixes en processó i la serp del Paradís:

Davallen a la plaça en revessa processó,
Com la serp cargolada entorn de la pomera,
I enceten una dansa, de punta i de taló. (BD, 137)

Les referències als elements bàsics de la història de l'expulsió de l'Edèn (jardí, serp, poma, pecat) apareixen de forma recurrent esparpallats al llarg de tota l'obra poètica. El jardí és emprat per descriure un espai utòpic, que l'autora situa en un passat irrecuperable, com veiem en aquest poema que rememora la història d'amor amb el seu marit, Ramon Pinyol, en el moment del trencament "Al vell jardí que el teu desig em para/ hi ha ganivets que floreixen de nit" (BD, 128). També apareix en un poema dedicat a l'Heura adolescent, en què la veu poètica es pregunta si ha sabut deixar que la filla anés sortint de l'Edèn de la infantesa i s'enfrontés gradualment als reptes que presenta la vida, "I potser no he sabut, en terra de ningú/ plantar jardins oberts per als teus ulls" (D, 450).

La poma és un altre dels elements més significatius de l'episodi bíblic, que Marçal recupera en el següent vers d'un poema dedicat a una amiga: "Té, partim-nos la poma en un racó" (BD, 162). En aquest cas, la temptadora és la veu poètica, que advoca per l'inconformisme i la transgressió que la fruita prohibida representa. La poma és, a més, el símbol de la discòrdia entre dones dins la mitologia clàssica⁸⁸, però en el poema serveix, en canvi, per a agermanar dues dones, bo i entomant-ne la càrrega simbòlica. En el vers de Marçal, el fruit de l'arbre del coneixement es reparteix afectuosament en lloc de crear discrepàncies.

La sirena és una altra de les figures de la temptació que Marçal revisa: representa la versió pagana d'Eva en què el reclam no és la poma sinó el cant. L'autora parteix en aquest cas d'un dels grans mites fundacionals que té origen a l'*Odissea*. Les sirenes que apareixen en la poesia de Marçal tenen "ales de mort" (CL, 36), a diferència

⁸⁸ El jove Paris, fill del rei de Troia, es va veure forçat a fer de jutge i lliurar la poma d'or a la més bella de tres deesses: Hera, Atena i Afrodita. Totes intentaren subornar-lo però Paris escollí Afrodita perquè li prometé la mortal més bella del món, Helena, casada amb un rei grec. La relació entre Paris i Helena enfrontà aqueus i troians i desembocà en un conflicte que durà deu anys, la guerra de Troia.

de la imatge de la sirena amb cua de peix que es difondrà a partir de l'època medieval. Al segle XIX, la sirena-peix apareixerà en relats tan populars com *La sireneta* de Hans Christian Andersen i s'acabarà imposant en l'imaginari col·lectiu. La referència a les ales és imprescindible per determinar que el punt de partida de Marçal és el monstre mig dona mig ocell de l'*Odissea*, com a mínim, en la majoria de poemes en què apareix la figura de les sirenes, atès que hi ha un poema en què Marçal es desvincula de la tradició homèrica: “Avui sóc la sirena/ que té comes/ i cua d'escata” (SO, 221)

Com en el cas d'Eva, que en menjar el fruit prohibit adquireix coneixement⁸⁹, les sirenes representen la temptació associada al saber, ja que qui gaudeix del seu cant “se'n torna joiós i més ple de ciència” (Homer 1993, 266). Les inquietuds intel·lectuals i la curiositat en general suposen un risc de caure en pecat i ben sovint apareix la figura femenina com a catalitzadora d'aquesta caiguda en desgràcia.

Marçal pren del mite homèric la idea de la figura femenina en tant que temptadora i la del cant com a reclam, però a diferència de les bruixes, no les converteix en bandera d'una lluita sinó que duu a terme un treball literari més subtil. La sirena no té una correspondència simbòlica concreta sinó que serveix a l'autora per trencar amb les oposicions binàries que organitzen el discurs i buscar una nova forma d'expressió en què es generi una refulgent xarxa d'al·lusions. En la sirena de Marçal convergeixen qualitats antitètiques: està impregnada de cants i és muda a la vegada, i proporciona al mateix temps el reclam i la cera que ensordeix:

Fes mel i no
facis tan sols
cera amarga
que em torni sorda
al teu reclam
de sirena (D, 458)

La paraula “muda” apareix diverses vegades associada a la sirena i ens endinsa en un silenci profund i vertiginós que produeix múltiples sentits. En un primer nivell hi trobem la denúncia de la incompatibilitat que tradicionalment s'ha establert entre coneixement i dona i que Marçal tant ha criticat en els seus assajos, però l'autora no es limita a aquesta interpretació sinó que fa cantar el silenci i l'omple de significats, el

⁸⁹ La serp diu: “si un dia en menjàveu, se us obririen els ulls i seríeu igual com els déus: coneixeríeu el bé i el mal” (Gn, 3, 4)

converteix en el lloc sagrat on tots els sons retornen, en el fons absolut d'on poden néixer totes les sonoritats.

El poema “Xera” (CL, 35), que és on les sirenes tenen més presència, comença amb el vers “Xopa de roig s’ha esbadellat la platja” (CL, 35), en què les fricatives i africades emulen el trencar de les ones a la sorra. Es tracta d’un roig que al·ludeix al vaixell incendiat “flames de faig”, les “brases d’aigua”, a la sang dels naufragats, “xiscles al bell cor de l’aigua” i a la llum de la posta sol, “foc del capvespre”. En el poema de l’autora apareixen els elements del mite de les sirenes (cants, fascinació, naufragats) presentats de tal forma que narrativament és impossible determinar un “argument” sinó que ofereix alhora diferents versions antagòniques desarticulant els binomi víctima/botxí i preguntant-se qui perd la veu en el naufragi:

Nua nuada de serpents i vidres
Incandescents amb cassigalls de boia
Braç i turmell suro damunt l’escuma
Trista sirena

Xopa de cants orba sirena muda
Muda de cants te’m bado sol m’enartes
Naufrag altiu vaixell salvat de l’ombra
Blat a les veles (CL35)

L’ambigüitat de la puntuació i la polivalència dels elements s’obren a innombrables lectures. Els adjectius han estat col·locats deliberadament de forma que no es pugui determinar a quin nom es refereixen (altiu i salvat poden qualificar tant a naufrag com a vaixell, per exemple) i la paraula “suro” col·labora a l’equivoc perquè pot ser llegida com a part exterior de l’escorça d’alguns arbres, o com a la persona del verb “surar”. De la mateixa manera, “muda” pot referir-se a l’adjectiu i a la 3a persona del present del verb “mudar”. L’aede grec s’ha dissolt, s’ha anul·lat el punt de vista únic i ens trobem davant una nova narrativa. La simultaneïtat de visions és especialment manifesta en el següent fragment, en què aquest efecte s’accentua a causa del fraccionament del vers⁹⁰:

⁹⁰ Aquesta és una tècnica que ja havia estat utilitzada en la literatura catalana per Joan Salvat-Papasseit, autor que incorporà al seu univers poètic certs aspectes del futurisme, i a qui Marçal admirava obertament. L’autora arranja en aquest poema els ingredients propis de la formalització estètica del futurisme italià en petites dosis, deslligant la sintaxi i juxtaposant sintagmes bo i mantenint un esquema de vers més tradicional. Per més informació sobre els aspectes futuristes en l’obra de Papasseit, vegeu

Nada del rou incandescent de xarxes
I terarany Jo me'n desfaig A lloure
Ulls i cabells La veu han fos les ones
Vella sirena (CL, 36)

En aquesta estrofa els sintagmes mantenen una certa autonomia però configuren al seu torn una unitat, a la manera d'una "xarxa" o un "terarany"⁹¹. L'autora estableix així un vincle entre les sirenes i altres figures de l'Antiguitat que es defineixen per la seva relació amb el fil, com Penèlope, Ariadna i Filomena, i allarga el fil fins a ella mateixa. Al cor de la teranyina de mots hi trobem un pronom "Jo me'n desfaig" del qual surten connexions de forma radial, ja que "'n" pot referir-se a qualsevol dels substantius de l'estrofa.

Ales de mort muda de cants vençuda
Folla de seny folla cassandra clamo
Cega vident contra el vaixell atàvic
Sang a les veles (CL, 36)

El poema avança llavors a base d'oxímorons "muda de cants", "folla de seny", "cega vident", que posen sobre la taula les particularitats de la "veritat" poètica, que lluny de la lògica convencional eixampla les esquerdes per obrir un nou espai de comprensió. En aquesta estrofa apareix una altra de les figures femenines reivindicades per Marçal, l'endevina Cassandra. Filla del rei de Troia, "cega vident", posseïa el do de la profecia però requeia sobre ella una maledicció que feia que ningú cregués en els seus pronòstics. Així, quan la filla de Príam va anunciar repetidament la caiguda de Troia, els seus compatriotes desoïren les seves paraules i la prengueren per boja⁹².

El "vaixell atàvic" que porta "sang a les veles" podria fer al·lusió, d'una banda a la flota aquea, preparada per realitzar la sagnia que suposà el setge i la presa de Troia, i d'altra banda, al vaixell de la història, escrita pels vencedors (els homes, segons apunta Marçal) que solca el temps per dur el passat al present amb les veles tacades de sang. En

"Mites i objectes futuristes en la poesia de Salvat-Papasseit: apunts de lectura comparada" de Gabriella Gavagnin (2007).

⁹¹ Forma dialectal de "teranyina".

⁹² Cassandra apareix al cant XIII de la *Illiada*, on es diu que és la més bella de les filles d'Hècuba i al cant XI de l'*Odissea*, on es relata la seva mort a mans de Clitemnestra. Els seus poder devinators són tractats a diverses tragèdies gregues com *Agamèmon* d'Èsquil i *Les troianes* d'Eurípides, i també retrobem Cassandra a L'*Eneida* de Virgili.

el poema, Cassandra, “folla de seny”⁹³, representa, com les sirenes, una veu fosa en les onades, la tragèdia d’una dona vinculada amb el coneixement que els homes es van negar a escoltar.

3.3 Tafariers

Marçal també s’interessa per un personatge bíblic, la dona de Lot, de la qual només en tenim una única frase provinent del capítol del *Gènesi* en què s’explica la fugida de la família de Lot de la ciutat de Sodoma: “La dona de Lot va mirar enrere i es va convertir en una estàtua de sal”⁹⁴. La lectura que se sol fer d’aquest passatge ha estigmatitzat la dona de Lot pel fet de posseir un dels vicis considerats típicament femenins, el de la tafarieria. En el seu poema “La dona de Lot” (RC, 27-28)⁹⁵ Marçal converteix la curiositat i la desobediència –com en el cas d’Eva– en actes de rebel·lió connotats positivament. Privada de nom, de veu i d’història, la dona de Lot, als ulls de Marçal –que segueix la interpretació d’Akhmàtova– fa un gest heroic, “gegantí i resplendent”, en què s’immortalitza una aposta per la llibertat del tot pel tot en la qual sap que el preu que caldrà pagar és el de la pròpia vida.

Per Marçal, la dona de Lot encarna la “desposseïda arreu” i representa la sempiterna paràlisi de la dona, bloquejada per “la rígida camisa de força” imposada per una societat que posa en el mateix pla la paraula de les dones i la dels considerats malalts mentals. Marçal, tafanera de mena, passà la vida llegint sense aturall poemes d’altres escriptors, que al seu torn ficaren el nas a la poesia marçaliana, i creà la ja esmentada xarxa d’escriptors. El poema que ens ocupa incorpora versos d’altres autors i empeltant-se en una genealogia femenina de poetes, com Anna Akhàtova, de qui parteix. El primer vers ens adverteix que el poema es basteix sobre els versos que Akhàtova dedicà a la dona de Lot, i que la pròpia Marçal havia traduït juntament amb

⁹³ En aquest apel·latiu ressona el senyal que Ausiàs March donà a la dama o “aimia” del primer cicle de la seva poesia amorosa, “Plena de seny”. March deixa enrere en la seva poesia alguns dels tòpics de l’amor cortès. Cal aclarir tanmateix que el cèlebre vers de March “Lleixant a part l’estil dels trobadors” (1979, 53) és, paradoxalment, una de les fórmules que l’acosta a la tradició trobadoresca, ja que el fet de començar el poema clamant originalitat era un tòpic utilitzat amb molta freqüència pels trobadors. March presenta una estimada a qui desitja i per qui desitja ser desitjat, una dona com les que reivindica Marçal. En uns apunts sobre l’obra de March, Marçal escriu: “Concepte de dona: dona de carn i ossos, individual, amb defectes i virtuts que estimem o no, que són estimades o odiades, però sense idealització ni misogínia”. ‘Poesia. Ausiàs March’ (Caixa 1/4, 2)

⁹⁴ (Gn 19, 26)

⁹⁵ Poema comentat per Laia Climent a “‘La dona de Lot’ Anàlisi d’un poema de Marçal” (2008, 287-298).

Monika Zgustova. Així com la poeta russa havia marcat en cursiva les paraules extretes directament de la *Bíblia*, Marçal senyala de la mateixa manera els quatre versos manlevats d'Akhmàtova que li serveixen per apuntalar l'estructura.

Una operació semblant però més subtil es produeix amb una altra de les mares literàries a la qual ja ens hem referit amb anterioritat, Clementina Arderiu, de qui Marçal pren el vers “Sal de llàgrima aturada” procedent del poema “Desperta dintre la nit” (Arderiu 1985, 144). Clementina Arderiu escrigué diversos poemes en motiu de l'exili a França el 1939, que expressen l'amalgama de sentiments d'enyorança, culpabilitat i impotència que acompanyaren aquell moment. En el pròleg de l'antologia de poemes d'Arderiu, Marçal comenta “Exili”, un poema en què Arderiu s'acomia de la casa familiar del barri barceloní de Sarrià, que no recuperaria mai més. En la seva interpretació del poema, Marçal estableix lligams entre Arderiu, Akhmàtova i la dona de Lot:

Des de lluny, la sentirà hostil [la casa], però somniarà de retornar-hi en un “dia de gran claror” per llançar-hi l'últim adéu i una darrera llambregada (tendre cop d'ull final de la dona de Lot, en la interpretació que en fa la poeta russa Anna Akhmàtova?) (Marçal 1985b, 46)

El vers d'Arderiu encaixa perfectament en el poema marçal·là. D'una banda hi trobem l'exili, l'abandonament de la terra natal i l'anihilació de la pròpia història que comparteixen la dona de Lot i Arderiu i, de l'altra, el desarrelament d'Akhmàtova, Arderiu i la pròpia Marçal en tant que dones escriptores:

L'ull sinistre del gegant
escup l'incendi, sal de llàgrima aturada.
I una mar morta colga l'urc del cos sense llengua.

El “cos sense llengua” és colgat per la mar Morta, situada al nord de les ciutats bíbliques de Sodoma i Gomorra, i coneguda antigament com a mar de Lot, aigües estantisses on perien els peixos dels rius que hi desembocaven causa de la gran densitat de sal. La llàgrima/mar representa el dolor incommensurable i la sal remet en el nou context a la dona de Lot, “aturada”, com ho han estat les dones durant segles segons l'opinió de Marçal. Amb aquests versos, la poeta ofereix la possibilitat de desencallar la llàgrima i fer que llisqui de generació en generació a través de la genealogia d'escriptores.

4. La dona i l'escriptura

4.1 Clivelles i fuites identitàries

Per Marçal, tant l'obra com la vida són construccions elaborades de forma solidària que s'alimenten mútuament i esdevenen indistingibles. La pròpia identitat aconseguix una estabilitat precària sostinguda per la pressió oposada i estratègica que vida i obra exerceixen cadascuna pel seu costat. Si bé el qüestionament identitari és una problemàtica recurrent entre les persones dedicades a la creació, hi ha certs col·lectius perifèrics, entre els quals les dones escriptores, que es troben en una situació d'especial vulnerabilitat: el fet de ser dona que es consagra a l'escriptura en una societat androcèntrica suposa un focus de desestabilització afegit⁹⁶.

Una de les dificultats amb què s'han d'enfrontar les escriptores és la manca de models femenins. Des del Renaixement s'ha destacat l'afany dels creadors per superar els seus predecessors i que és en relació a ells que s'afirmen els artistes i escriptors. Segons exposa el teòric Harold Bloom l'any 1973 al seu assaig *La angustia de las influencias*, la història literària es configura a partir de la reacció edípica respecte els grans escriptors anteriors, dels qual el poeta s'ha de desembarassar per aconseguir una obra original i assegurar-se la pervivència en el cànon (Bloom 1991, 13). Ara bé, què ocorre amb les escriptores que no troben predecessors contra les quals afirmar-se? Gilbert i Gubar han assenyalat aquesta qüestió com a crucial en la seva lectura d'obres anglosaxones del segle XIX d'autoria femenina:

La 'ansiedad hacia la influencia' que un poeta experimenta es sentida por una poeta como una 'ansiedad hacia la autoría' aún más primaria: un miedo radical a no poder crear, a que porque nunca pueda convertirse en una 'precursora', el acto de escribir la aisle o la destruya⁹⁷. (1998, 63)

⁹⁶ Moltes escriptores han utilitzat la imatge del monstre per descriure les dones que s'allunyen de les expectatives del patriarcat. En la seva tesi doctoral, Mercedes Bengoechea en recull alguns exemples: "Entre las poetas del siglo XX, "Circe /Mud Poems" de Margaret Atwood, "The Sleeping Fury" y "Medusa" de Louise Bogan, "Lady Lazarus" de Sylvia Plath, "Orion" de Adrienne Rich y "Transformations" de Anne Sexton, reflejan en distintas proporciones una identificación entre la autora y los monstruos que evocan. Las poetas contemporáneas feministas Robin Morgan ("Monster"), Jean Tepperman ("Witch") y Susan Sutherland ("For Witches") utilizan deliberadamente la imagen de la bruja o el monstruo como fuerza positiva que representa el poder femenino, oculto, irracional, lejos del alcance del varón". (Bengoechea 1992, 141)

⁹⁷ Marçal coneixia perfectament aquesta posició. En un arxiu del seu ordinador titulat "Memòria del llindar" trobem la frase següent: "La literatura de dona com a literatura de llindar o de frontera, l'autoritat literària en femení: orfenesa bloquejadora versus angoixa de les influències (Bloom)". Aquest document es troba en el fons Maria-Mercè Marçal de la Biblioteca de Catalunya.

Malgrat que la situació de Marçal és ben diferent de la de les escriptores a les quals es refereixen Gilbert i Gubar, ella també experimenta una torbadora sensació d'orfenesa i busca referents anteriors per tal de trobar mecanismes que l'ajudin a abordar aquest neguit específicament femení, generat culturalment. L'autora recupera tota una sèrie d'escriptores poc reconegudes i a través de la seva lectura constata que la impossibilitat de seguir l'estereotip requerit socialment provoca un esqueixament identitari que es tradueix en l'auto-representació, l'auto-configuració de les dones poetes mitjançant els seus versos.

Marçal s'emmiralla —entre altres— en algunes escriptores que desenvolupen la seva producció durant els segles XIX i mitjan segle XX a Estats Units, excepcions que no fan més que reafirmar que les dones escriptores no encaixen amb el model genèric femení. L'escriptura les condemna i les salva a la vegada. D'una banda evidencia els límits i l'esgotament de la via femenina per viure la vida però de l'altra permet explorar les esclotxes de l'imponent mur que s'alça davant d'elles. Atrapades en un cos de dona, obligades a viure en un marc de renúncia i opressió, l'escriptura és l'element desestabilitzador dins d'un marc de contradiccions no anunciades que funciona al seu torn com a fuga, com a via per lluitar contra la desintegració de la personalitat —a voltes bogeria— que aquesta situació culturalment atípica pot generar. En paraules de Marçal:

Crec que una de les línies d'investigació que poden resultar més fecundes en encarar-nos a una obra escrita per una dona és la d'analitzar quina relació manté el seu "jo" literari amb el "model" arquetípic femení socialment imperant, secularment imposat. No només s'hi vincula per acceptació o bé se'n distancia per rebuig, sinó sobretot com s'articula —com es va fent i desfent— aquesta vinculació o aquest distanciament, és a dir, concebre aquesta relació com un procés dinàmic produït per la tensió, el xoc, entre tendències oposades. (2004c, 69)

Les dones poetes despleguen sovint una forma d'expressió alternativa en aigües de ningú i, per evitar la dolorosa sensació de deriva, l'obra de Marçal es vol punt de trobada d'escriptores, port franc on mares i germanes literàries poden fondejar, i que restarà també obert a aquelles que encara han de venir. Per Marçal, la seva obra participa en un projecte col·lectiu, en diàleg permanent amb una tradició, que incorpora i actualitza, i s'ofereix com a espai on han de ressonar els versos de les escriptores a qui s'ha silenciada al llarg dels segles.

La personalitat que s'escindeix per sobreviure en una societat dins la qual la dona escriptora no té cabuda sembla una constant en les autores que visqueren aquesta

qüestió de forma problemàtica. Les reflexions sobre la pròpia identitat de les escriptores que l'han precedit foren una font d'inspiració per a Marçal, que en la seva poesia aborda les qüestions sense oblidar-ne mai la perspectiva històrica. Si fem una genealogia d'escriptores, en la qual s'inscriu Marçal, que presenten en la seva obra una identitat fracturada, caldria, sens dubte, tenir en compte el cas d'Emily Dickinson, el de Charlotte Perkins Gilman i el de Sylvia Plath.

4.2 “As if my Brain had Split”: Emily Dickinson

Emily Dickinson és una de les escriptores a qui Marçal ancora al port de la seva escriptura. Es tracta d'una escriptora que articula la seva obra, en gran mesura, al voltant de la pregunta per la identitat, necessàriament contradictòria, pel sol fet de ser dona i poeta al segle XIX. Dickinson s'ha convertit en l'exemple paradigmàtic de dona que, malgrat estar enclaustrada en un cos femení i confinada entre les parets de la casa familiar, de la qual no sortí durant anys, aconseguí eixamplar a través de la seva escriptura el reduït univers que li havia estat assignat.

Emily Dickinson nasqué l'any 1830 a Massachussets en el si d'una família benestant i influent, renuncià al matrimoni i passà els últims anys de la seva vida retirada a la casa paterna, sempre vestida de blanc. No obstant, la seva vida interior era intensa i en els seus poemes explora qüestions com la fe, la mort, l'amor i la complexitat de la identitat, que ens presenta esberlada i múltiple, probablement l'única via per un subjecte enunciadore marcat genèricament com a femení dins la societat nord-americana del segle XIX. Dickinson va optar per la solteria i no es convertí mai en una dona *de plena llei*, probablement perquè cregué que esquivar la subjecció d'un marit li permetria ampliar el marge d'acció. La seva obra, que no gaudí en vida de l'autora de cap reconeixement públic, restà curosament cosida en lligalls dins un calaix fins que la seva germana la trobà després de la seva mort.

En els poemes de Dickinson trobem una posada en escena de diverses personalitats en primera persona que apareixen sota diferents noms (Emilie, Daisy, Dickinson, etc.) i que, segons ella mateixa precisa en una carta, representen un personatge de ficció: “When I state myself as a Representative of the Verse-it doesn't

mean-me-but a supposed person.” (Dickinson 1999, 36)⁹⁸. Es tracta d’un aclariment enganyós, perquè dels seus poemes es desprèn la idea que la duplicació d’un mateix, la pròpia representació, és l’única manera d’accedir-se, i que finalment, la identitat no és més que una ficció.

Aquesta mateixa idea la trobem a *La passió segons Renée Vivien* de Marçal. René Vivien és el pseudònim de la poeta francesa d’origen anglès Pauline Mary Tarn, sobre la qual Marçal es documentà durant deu anys consultant biblioteques i arxius a París. En l’obra de Marçal, la protagonista utilitza diversos apel·latius (René, Renée, Paula, Pauline, el teu boy, etc.) amb la finalitat d’anar-se construint, un procés que no s’acaba de tancar mai. Al seu torn, Marçal inventa a *La Passió segons Renée Vivien* la figura d’un alter ego, Sara T., una guionista que va a París a fer una recerca sobre la poeta de principis de segle XX per tal d’escriure un guió. D’aquesta manera, Maria-Mercè Marçal està elaborant la seva pròpia identitat a través de les seves diverses personalitats, entre les quals Sara T. i la pròpia Renée. Reinventant Renée Vivien, Marçal es reinventa ella mateixa.

La qüestió de la identitat com a ficció és explorada per Dickinson en una paròdia del mite de Narcís, personatge mitològic que trobà la mort, ofegat, en intentar atrapar la seva imatge reflectida en les aigües del llac. El poema es pregunta si la representació implica una duplicació o si Narcís i el seu reflex formen part de la mateixa construcció identitària. “Who are you?” pregunta el jo poemàtic al seu reflex:

I'm Nobody! Who are you?
Are you – Nobody – too?
Then there's a pair of us?
Don't tell! they'd advertise – you know!

How dreary – to be – Somebody!
How public – like a Frog –
To tell one's name – the livelong June –
To an admiring Bog! (1980, 274)⁹⁹.

⁹⁸ “Cuando me designo como la Representante del Verso, esto no quiere decir yo, sino una persona imaginaria” (Traducció de Paul Derrick i Cristina Blanco, 1999: 37)

⁹⁹ “Yo soy Nadie! quién eres tú? Eres tú, nadie, también?/ Somos ya, pues, un par?/ No lo digas! Lo anunciarían, sabes!/ Qué lúgubre, el ser alguien!/ Qué público, como la rana./ Decir su nombre, todo el santo junio/ a un charco embelesado.” (Traducció de Ricardo Jordana i María Dolores Macarulla, 1980: 275)

En el poema, el Jo-Narcís és degradat a granota –una metamorfosi típica de conte de fades– que en lloc d’admirar-se en un estany s’esguarda en un toll (an admiring Bog), una hipàl·lage, ja que Narcís no admira el bassal sinó que el que contempla és el reflex de la seva pròpia imatge. Paradoxalment, el mite serveix a Dickinson per autoafirmar-se, malgrat sigui com a “Nobody” que es contraposa a la granota, “Somebody”, que sí que pot afirmar el seu nom públicament. Dins el subtil joc de miralls i transformacions, quan Dickinson afirma “I am Nobody”, converteix aquest “ningú” en subjecte enunciator i, conscient que és una operació transgressora, li dóna el tractament d’entremaliadura que val més mantenir en secret, “Don’t tell, they’d advertise”.

Aquest poema també evoca un altre gran mite de la Grècia clàssica, el d’Ulisses i el gegant Polifem, a qui cegà l’únic ull amb una teia abrasant mentre dormia. Ulisses havia afirmat ser “Ningú”, de manera que mentre Polifem clamava justícia al seu pare Neptú afirmant que ningú li havia fet mal, Ulisses pogué embarcar-se i escapar. Ben bé la mateixa astúcia que Dickinson desplega en el seu poema. L’afirmació “I am Nobody” no és més que un ardit en què se sobreentén el contrari, utilitzant el llenguatge com a escut. Dickinson és conscient que ella és la seva representació i l’elabora (s’elabora) minuciosament. Es presenta en els seus versos en tant que minúscula i inofensiva (flor, ratolí, ningú, etc.), una imatge que va acompanyada d’una pulcra disfressa de nena que no abandona fins la mort –una decisió que bateja com “l’elecció blanca” en el seu poema 528– un color que remet a la puresa i a la revelació però també a la solitud i a la mortalla.

La identitat entesa com a disfressa també és un element molt present en tota l’obra de Marçal que, com Dickinson, creu que el “jo” és una ficció, una “disfressa de mi” (GE, 392), i que tot és representació: “L’enllà era l’ençà. I l’ençà, la disfressa” (SO, 215). No sense ironia, el jo líric sovint es disfressa de “dona” amb maquillatge i complements típicament femenins: “Duc els llavis pintats” (BD, 159), “Ens pintarem les ungles de les mans i dels peus” (BD, 164), “duc arracades” (BD, 100) “Duc llunes i cançons/ per arracades” (CL, 57). Com sabem, aquesta serà una de les disfresses o facetes de la seva personalitat a què atorgarà més importància. En algunes ocasions, les disfresses tenen un component clarament lúdic “amb vestit d’alegria” (BD, 106), “vestides de pirata” (BD, 164), “vestida de lluna” (SO, 215), però en d’altres són aterridores “la disfressa/ d’ogre, d’home del sac” (D, 436) o grotesques “Aquest

pallasso amb la ganyota amarga” (BD, 122). Les referències a Carnestoltes, el moment d’ensenyar disfresses sobre la “disfressa de mi”¹⁰⁰, és percebut per l’autora com un esdeveniment trist: “Carnestoltes duu llàgrimes/ de colors a la galta” (BD, 96), “Prou sé que Carnestoltes/ sols em porta la mort” (D, 428)¹⁰¹.

En Dickinson, la multiplicitat de personalitats i disfresses, totes elles relacionades amb la seva condició d’insignificant, es passen per la seva identitat, sobre la qual sembla anar perdent domini progressivament. En el poema 91, l’autora es val d’una metàfora senzilla, però molt il·lustrativa: el jo poemàtic és una casa habitada permanentment per hostes que entren i surten al seu grat, sense necessitat de claus. La cantarella generada pel metre curt i la rima assonant AABB, i la referència als nans, personatges de contes infantils, amaguen una reflexió sobre la identitat en les seves facetes diverses i la manca de control sobre aquestes forces intruses sempre presents.

Alone, I cannot be —
For Hosts — do visit me —
Recordless Company —
Who baffle Key —

They have no Robes, nor Names—
No almanacs — nor Climes —
But general Homes
Like Gnomes —

Their Coming, may be known
By Couriers within—
Their going — is not —
For they’re never gone — (1980, 288)¹⁰²

Amb el pas del temps, l’infantilisme de Dickinson es va entenebrint. L’autora es reclogué en ella mateixa tancant les valves com un mol·lusc, imatge que ens

¹⁰⁰ A Maria-Mercè Marçal li agradava molt disfressar-se, tal com testimonien les fotografies que li féu Montserrat Manent, en les quals apareix vestida de Verge, embarassada de la seva filla Heura.

¹⁰¹ El carnestoltes també ha estat literaturitzat per altres autors catalans que exploren la identitat: Víctor Català i Mercè Rodoreda. La primera escrigué el relat “Carnestoltes” dins *Caires vius* de 1907 i la segona “Carnaval” dins *Vint-i-dos contes* de 1958.

¹⁰² “Sola no logro estar/ que huestes me visitan./ Compañía sin cuento,/ que las llaves esquivan./ Túnicas no tienen, ni nombres,/ ni almanaques, ni climas;/ solo lares generales/ como los gnomos./ Su venida puédese conocer/ por internos correos;/ su partida, ya no./ Pues que jamás son idos” (Traducció de Ricardo Jordana i María Dolores Macarulla, 1980: 289)

proporciona la mateixa autora a través dels seus versos, “Then — close the Valves” (1980, 290)¹⁰³ i la perspectiva d’escapar es presenta cada cop com una opció més atractiva al jo líric “I never hear the word “escape”/ without a quicker blood”¹⁰⁴ (1980, 134) perquè se sentia empresonada entre els barrots del seu llit de baranes “I tug childish at my bars/ only to fail again”¹⁰⁵ (1980, 134), atrapada dins la disfressa que ella mateixa havia construït.

Més de dos segles després, la situació de la dona era radicalment diferent, de manera que Maria-Mercè Marçal pogué buscar alternatives per tal de defugir el control masculí del qual volia escapar-se Dickinson. El mode de vida que escollí Marçal anava a contracorrent de la societat, que no veia amb bons ulls una mare soltera i lesbiana, però trobà prou recolzament entre amics i família per poder viure segons les seves conviccions. En l’obra de Dickinson, la fractura interna provocada per les renúncies forçades pel patriarcat es va accentuant “I felt a Funeral, in my Brain” (1980, 266)¹⁰⁶ i apareix una preocupació per la bogeria:

And Something’s odd –within–
That person that I was–
And this One –do not feel the same–
Could it be Madness –this? (Dickinson 1975, 195)¹⁰⁷

Aquest desdoblament de personalitat entre “That person that I was” i “this One”, reapareix en altres poemes “I felt a Cleaving in my Mind–/ As if my Brain had split–”¹⁰⁸ i acaba amb la invasió de múltiples personalitats. Les estudioses Gilbert i Gubar són de l’opinió que “la locura es su tema real y que la fragmentación psíquica –la incapacidad de conectar un yo con otro- es la causa de esta locura” (1998, 614). Si bé és impossible determinar quin era l’estat mental de Dickinson, i tampoc és el nostre objectiu, podem afirmar que la incompatibilitat entre la visió socialment acceptada de la dona victoriana i el desig d’escriure situava les escriptores sota una pressió difícil de suportar, i que tant

¹⁰³ “Cerrar, luego, las valvas” (Traducció de Ricardo Jordana i María Dolores Macarulla, 1980: 291)

¹⁰⁴ “Jamás oigo la palabra “fuga”/ sin un pulso más rápido” (Traducció de Ricardo Jordana i María Dolores Macarulla, 1980: 135)

¹⁰⁵ “Sin tirar, puerilmente, de mis barrotes/ Sólo para fracasar de nuevo.” (Traducció de Ricardo Jordana i María Dolores Macarulla, 1980: 135)

¹⁰⁶ “Sentí en mi cerebro un funeral” (Traducció de Ricardo Jordana i María Dolores Macarulla, 1980: 267).

¹⁰⁷: “Y hay algo raro –dentro–/ Esa persona que era–/ Y esta Otra –no sienten lo mismo–/ ¿Podría ser locura –esto?” (Traducció de Carmen Martínez dins Gilbert i Gubar, 1998: 611)

¹⁰⁸ “Sentí una Hendidura en mi Mente–/ Como si mi Cerebro se hubiera dividido” (Traducció de Carmen Martínez dins Gilbert i Gubar, 1998: 613)

la identitat fracturada com la bogeria apareixen de forma recurrent en la literatura d'autoria femenina.

4.3 “The woman behind shakes it”: Charlotte Perkins Gilman

Un altre cas en què el triangle dona-escriptura-bogeria apareix de forma evident és el de Charlotte Perkins Gilman, trenta anys més jove que Emily Dickinson, a qui el seu metge recomanà que deixés definitivament la ploma i dugués una vida casolana per tal de superar la depressió post-part, un tractament que consistia a grans trets a acceptar el rol de mare i esposa amb la finalitat de no fer patir el seu marit i de trobar el seu lloc a la societat nord-americana de finals del XIX. El resultat de l'anomenada “cura de repòs” fou catastròfic i l'estat de Gilman empitjorà fins al punt que el dolorós malestar l'empenyia a arrossegar-se per terra.

Després de la crisi nerviosa que patí quan se la volgué reeducar per inserir-la a la societat patriarcal, se separà del seu marit i escrigué una extensa obra, una producció que és tant teòrica com de ficció. En els seus assajos, Perkins Gilman defensa que les dones han de sortir a treballar per ser econòmicament independents i quant a la seva narrativa, destaquen la utopia feminista *Herland*, en què descriu una societat sense homes, i el relat *The Yellow Wallpaper*. En aquest últim, escrit l'any 1892, elabora la vivència del seu tractament post-part i hi trobem, de nou, la imatge de la identitat escindida.

Charlotte Perkins Gilman és una de les autores recuperades per Tillie Olsen a *Silences*, una obra que reflexiona sobre les condicions prèvies a la creació i també sobre la recepció. Es tracta d'un llibre a què Marçal es refereix en repetides ocasions i que, segons la d'Ivars, “estudia no pas l'escriptura, sinó els silencis de les escriptores” (2004c, 152). *The Yellow Wallpaper* havia estat traduït per la “germana gran” de Marçal, Montserrat Abelló, i publicat sota el títol *El paper de paret groc* el 1971 a LaSal.

The Yellow Wallpaper és un relat escrit en primera persona que narra el procés d'embogiment d'una dona, confinada durant mesos a un casalot ancestral amb la prohibició expressa de no escriure per tal de millorar el seu estat anímic. El text representa les anotacions de la protagonista, que decideix escriure d'amagat, en què explica els grans esforços que fa per obeir el seu marit, que és a la vegada el seu metge,

i l'encarregat de supervisar, conjuntament amb la seva germana, l'evolució de la pacient. Sense res a fer, la veu narradora passa llargues hores estirada observant la paret de la seva habitació de la qual ens descriu minuciosament l'empaperat groc, desgastat i arrancat a trossos:

The color is repellent, almost revolting; a smouldering unclean yellow, strangely faded by the slow-turning sunlight.
It is a dull yet lurid orange in some places, a sickly sulphur tint in others¹⁰⁹.
(Perkins Gilman 1996, 50)

L'empaperat és com un jeroglífic incompreensible, opressiu i invasiu que va guanyant terreny, estenent el seu groc revellit a l'ambient i a les olors. Els diferents tons del paper el converteixen en quelcom d'orgànic i expressiu que va prenent vida progressivament, fins al punt que la confusió de formes i matisos inicial es transforma clarament en el dibuix d'uns barrots rere els quals es perfila una dona. Si bé inicialment la narradora es resisteix a acceptar els deliris provocats per la reclusió, que imputa als nervis, en un moment en què li sembla que el dibuix es mou, ho atribueix sense cap dubte al fet que la dona atrapada dins l'empaperat l'estigui sacsejant “The front pattern does move –and no wonder! The woman behind shakes it!”¹¹⁰ (1996, 74) En un ambient tens i llòbrec de novel·la gòtica, sabrem per la protagonista que la dona empresonada dins el paper groc ha aconseguit escapar-se reptant i passeja d'amagat per la casa i el jardí, i que del paper també han sorgit altres criatures. En aquest punt, la identificació de la protagonista amb la dona que s'arrossega arriba al seu apogeu, ja que la narradora afirma haver sortit, ella també, del paper de paret:

I don't like to look out of the windows even- there are so many of those creeping women, and they creep so fast.
I wonder if they all come out of the Wall-paper as I did?¹¹¹ (1996, 82)

La protagonista arrenca el paper de paret per alliberar la dona que la seva pròpia imaginació ha empresonat rere els barrots de la societat patriarcal. És un desdoblament necessari per escapar del que Gilbert i Gubar en l'anàlisi del relat anomenen “reclusió textual/arquitectònica” (1998, 104). Sembla que ens trobem novament amb una

¹⁰⁹ “El color és repel·lent, gairebé fastigós, d'un groc brut socarrat, estranyament descolorit per la llum del sol que hi va girant a poc a poc. És d'un color taronja somort però ensems paorós en alguns llocs, repugnant, de tints sulfurosos en d'altres.” (Traducció de Montserrat Abelló, 1982: 11)

¹¹⁰ “El dibuix del davant sí que es mou, i no m'estranya! La dona que hi ha darrera el fa bellugar.” (Traducció de Montserrat Abelló, 1982: 27)

¹¹¹ “Ni tan sols m'agrada mirar per les finestres; n'hi ha tantes d'aquestes dones que s'arrosseguen, i s'arrosseguen tan de pressa. Em pregunto si totes han sortit d'aquest paper de la paret com ho he fet jo.” (Traducció de Montserrat Abelló, 1982: 32)

escriptora que presenta un personatge femení amb una identitat fracturada com a única via per conviure amb el patriarcat en tant que dona i escriptora.

Podríem entendre l'obra de Marçal com un intent d'arrancar el paper esgrogueït per alliberar les dones. La reclusió textual contra la qual escomet Marçal és la interpretació de la tradició, i la forma esbiaixada de difondre-la que n'exclou deliberadament les dones. Contra el groc opressor del relat de Perkins Gilman, Marçal tenyeix les seves pàgines de violeta, el color de la dona: "la Font dels Lilàs" (BD, 137), "les violetes" (BD, 154, 159), "cor violeta" (BD, 161), "festa dels lilàs (SO, 245) "l'hora violeta"¹¹²" (BD, 165; E, 282). És un violeta obsessiu que acolora també la novel·la la *Passió segons Renée Vivien*, en la qual l'amiga morta de Pauline es diu Violeta, i en què les violetes omplen les cambres i decoren els vestits de les protagonistes. La possibilitat d'arrencar el paper de la façana patriarcal i d'oposar el violeta alliberador al groc repressor ha evitat que les escriptores de finals del segle XX es desdoblin i s'arrosseguin, atrapades simbòlicament darrere un paper descolorit.

4.4 "There are two of me now": Sylvia Plath

El tema de la personalitat fragmentada també apareix sovint en l'obra Sylvia Plath, per qui la difícil convivència amb ella mateixa suposà una gran font d'inquietud. La complexitat i la intensitat dels seus versos la convertiren en un dels referents ineludibles de Marçal, que la cita en nombrosos articles i la incorpora a través de referències i cites directes en diversos dels seus poemes.

Sylvia Plath féu grans esforços per dur a terme el rol d'esposa i mare perfecta: es casà amb el poeta Ted Hughes i tingué dos fills, Frieda i Nicholas. La seva companya d'habitació durant els anys universitaris explica que, externament, res deixava endevinar el desassossec i les pulsions autodestructives de Plath i que més aviat "she seemed eager to create the impression of the typical American girl, the product of a hundred years of middle-class propriety"¹¹³ (Hunter 1973, 59). No obstant, el seu marit l'abandonà per una altra dona¹¹⁴ i aquest fet la sumí en una terrible depressió que accentuà la seva inestabilitat emocional. La difícil situació familiar i la lluita interna per

¹¹² Títol d'un dels llibres de Montserrat Roig.

¹¹³ "Desitjava crear la impressió de ser la típica noia nord-americana, el resultat d'un centenar d'anys de bones maneres de la classe mitjana." (Traducció de CR)

¹¹⁴ El marit de Sylvia Plath, Ted Hughes, la deixà per Assia Wevill, una escriptora jueva casada, que se suïcidà sis anys després de la mort de Plath, també amb gas, juntament amb la seva filla de quatre anys.

encaixar en la societat, juntament amb la fragilitat que la caracteritzava, van acabar per empènyer-la al suïcidi.

En els seus versos trobem un jo poemàtic múltiple en pugna constant, que beslluma un dolor profund i sostingut. El seu interès per la duplicitat de la identitat es remunta als seus anys d'estudiant en què va estar investigant sobre els bessons a l'obra de Joyce i va escriure una tesi sobre la figura del doble en Dostoievski (Stade 1973, 18). En la seva obra, la identitat fracturada apareix en poemes com "The other" (2006, 84), en què Plath escriu "Cold glass, how you insert yourself/ Between myself and my self"¹¹⁵, i així mateix es manifesta en alguns versos en què la veu s'escindeix i el jo líric s'autocontempla, especialment en el cas d'alguna mena de disfunció física. A "Cut"¹¹⁶ (2006, 52) el jo líric explica que es fa un tall al cap del dit trinxant ceba i es dirigeix a aquesta part del cos com si no li pertanyés "How you jump-/ Trepanned veteran"¹¹⁷, i al poema "Fever 103"^o (2006, 157) en el deliri provocat per l'alta temperatura corporal, que l'arrossega per l'infern dantesc i Hiroshima bombarejada, Plath escriu "My selves dissolving, old whore petticoats"¹¹⁸. No obstant, el costerós encaix de les diverses facetes s'evidencia especialment en el seu poema "In Plaster"¹¹⁹ (2006, 272), en què el jo líric es troba desdoblant entre una persona blanca i una de groga en una relació turbulenta:

I shall never get out of this! There are two of me now:
This new absolutely white person and the old yellow one,
And the white person is certainly the superior one.
She doesn't need food, she is one of the real saints.¹²⁰

En un primer moment la personalitat groga mostra el seu odi per la blanca perquè tot i considerar-la superior troba que "she had no personality"¹²¹. La groga s'aprofita del fet que la blanca "had a slave mentality"¹²² per demanar-li tota mena d'atencions quan descobreix que el que en realitat vol és afecte: "what she wanted was

¹¹⁵ "Fred vidre, com t'insereixes/ entre jo i jo mateixa" (Traducció de Montserrat Abelló, 2006: 87)

¹¹⁶ "Tall" (Traducció de Montserrat Abelló, 2006: 53)

¹¹⁷ "com saltes!./ trepanat veterà" (Traducció de Montserrat Abelló, 2006: 55)

¹¹⁸ "Els egos se'm dissolen, vells enagos de puta" (Traducció de Montserrat Abelló, 2006: 159)

¹¹⁹ "Enguixada" (Traducció de Montserrat Abelló, 2006: 273)

¹²⁰ "No en sortiré mai d'aquí dins! Ara de mi n'hi ha dues:/ aquesta nova persona absolutament blanca i la vella ben groga,/ i la persona blanca és certament la superior./ No necessita menjar, és una d'aquestes santes de debò." (Traducció de Montserrat Abelló, 2006: 273)

¹²¹: "No tenia personalitat" (Traducció de Montserrat Abelló, 2006: 273)

¹²² "Tenia mentalitat d'esclava" (Traducció de Montserrat Abelló, 2006: 273)

for me to love her”¹²³. Aquesta situació fa un viratge quan la blanca comença a sentir ressentiment per l’abús de la groga i vol abandonar-la. La conclusió final és que la mort és l’única via que permet desencadenar les dues personalitats. La groga, que ha establert uns lligams de dependència i no pot tirar endavant sense l’altra, descobreix a l’última estrofa que no poden “make a go of it together”¹²⁴ i que “it must be one or the other of us”¹²⁵.

L’elecció dels colors de les dues personalitats no sembla casual si tenim en compte que els podem associar a dues de les escriptores de la seva pròpia tradició, Emily Dickinson i Charlotte Perkins Gilman, que han tractat en les seves obres la qüestió de la identitat fragmentada. Dickinson abdicà de la vida adulta i es disfressà de nena vestida de blanc, una ficció que s’estengué a la seva obra, i Perkins Gilman es basà en la seva experiència amb el doctor Mitchell quan escrigué *The Yellow Wallpaper* en què transformà la façana del patriarcat en un paper de paret groc que empresona la protagonista i que oferirà la bogeria com a únic refugi.

El fet que una part de la personalitat colonitzi i tiranitzi l’altra, és exactament el mateix tipus de relació que trobem en el poema marçalià sobre la impostora. En el següent poema de *La germana, l’estrangera* de Marçal, el jo líric denuncia l’existència dins d’ella d’una Impostora que li dicta les paraules, li torna el reflex en un mirall, i la manipula al seu gust¹²⁶:

Qui em dicta les paraules quan et parlo?
Qui m’incrusta de gestos i ganyotes?
Qui parla i fa per mi? És la impostora.
M’habitava sense que jo ho sabés
fins que vingueres. Llavors va sorgir
de no sé quines golfes, com una ombra,
i em posseeix com un amant tirànic
i em mou com un titella de fira.
I sovint al mirall la veig a Ella. (GE, 356)

L’ús de l’anàfora ens situa des de l’inici al bell cor del problema: “Qui”. La veu poètica dóna una resposta a les tres preguntes inicials: “És la impostora”. Es tracta

¹²³ “El que volia era que l’estimés” (Traducció de Montserrat Abelló, 2006: 273)

¹²⁴ “Fer-ho possible plegades” (Traducció de Montserrat Abelló, 2006: 275)

¹²⁵ “Ha de ser l’una o l’altra de les dues” (Traducció de Montserrat Abelló, 2006: 275)

¹²⁶ Maria Rosell fa una interpretació d’aquest poema en què relaciona la impostora amb l’altra cara de l’espill, la de les madrastrès i bruixes dels contes infantils (2007, 71).

tanmateix d'una falsa resposta, perquè ben aviat ens adonarem que el “jo” i la “impostora” formen part d'una mateixa identitat. La primera persona es dirigeix llavors a un “Tu” a qui demana que ignori la usurpadora i que, en cas que li impedeixi el pas, l'extermini:

No li facis cap cas quan Ella et parla,
Encara que m'usurpi veu i rostre.
I si et barra la porta de sortida
amb el seu cos amorós i brutal
cal que la matis sense cap recança.

En els últims versos del poema, el jo líric constata que la seva relació amb la Impostora és massa intensa per desfer-se'n i sortir-ne indemne:

Jo la tinc massa endins i no sabria
aturar-me al llindar del suïcidi.

El suïcidi que es tanca el poema evoca la mort de Sylvia Plath, l'única forma de pacificar la personalitat groga i la blanca. A “In Plaster”, clar antecedent del poema de Marçal, Plath anticipa el model d'oposicions binàries del discurs hegemònic denunciat per Hélène Cixous. Malgrat que en el cas de Marçal la identitat continua habitada per diverses personalitats, la dona acceptada socialment i la que s'escapa de les conductes estereotipades, la fada i la bruixa, han abandonat la sempiterna confrontació: “Avui, sabeu? Les fades i les bruixes s'estimen./ Han canviat entre elles escombres i varetes” (BD, 137).

5. La revisió del catolicisme

5.1 Re-significar la paraula sagrada

Conjuntament amb la reformulació dels personatges femenins i de la recuperació de les mares literàries, trobem dins la *meta-écriture féminine* marçaliana una revisió del paper de la religió catòlica. Marçal s'abeura a les fonts primeres i busca en la *Bíblia* un sustentacle espiritual. No obstant, a través dels seus versos, la poeta esmicola la interpretació que ella estima fossilitzada de la paraula sagrada i n'exposa una altra en qual preconitza una humanització de la religió, el retorn a la carn en la figura de Jesucrist i la conciliació entre les dones i el cristianisme.

Marçal fou una persona amb una preocupació per la transcendència, a qui la interpretació de la *Bíblia* de la institució eclesiàstica no oferí respostes. Maria-Mercè Marçal rebé una educació religiosa, pròpia de l'època, i durant la seva etapa universitària “exhibeix un catolicisme militant” (Balasch 2007, 33), segons afirma Ramon Pinyol, el seu company sentimental en aquell moment. Marçal es vinculà amb els catòlics universitaris progressistes del Fòrum Vergés i, posteriorment, amb comunitats de base i el moviment ecumènic (Balasch 2007, 33). Influïda per les creences dels grups amb què es relacionà, Marçal s'alçà contra el Déu eteri institucionalitzat i instrumentalitzat per la dictadura franquista amb l'objectiu de bastir una societat masclista i opressiva¹²⁷.

L'autora lluità contra una interpretació de les Escriptures que considerava anquilosada i re-significà la paraula sagrada en un procés dolorós i esgotador, no exempt de titubacions, d'una forma que ens pot fer pensar en Jesús de Natzaret. El fet que Jesucrist vacil·lés i dubtés en nombroses ocasions en la seva aposta radical per una nova lectura de l'*Antic Testament* l'humanitza i l'allunya de la idea de Déu inclement i venjatiu. Cal tenir en compte que l'execució de Crist fou provocada per una qüestió hermenèutica: les seves paraules van remoure els fonaments de la societat de tal manera que els responsables espirituals del moment van pensar que calia eliminar-lo físicament i de forma pública per suprimir també la seva interpretació de les Escriptures.

¹²⁷ Cal recordar que durant el franquisme l'associacionisme estava prohibit i que, com que l'Església gaudia de certa autonomia respecte l'Estat, podia proporcionar espais de discussió per a veus dissonants. Moltes de les fites de l'oposició al règim van comptar amb l'aixopluc de l'Església: la Caputxinada de 1966, l'Assemblea de Montserrat de 1970, els *boy scouts*, etc. Per més informació sobre aquest període històric podeu llegir *El franquisme i la transició democràtica (1939-1988)* de Borja Riquer i Joan B. Culla (1989).

La poeta lloa en Jesucrist la seva rebel·lia i el seu coratge, especialment a l'hora de negar-se a obeir lleis arbitràries de forma acrítica i en la seva defensa de les dones i del oprimits. Jesucrist tingué tractes amb persones considerades pecadores, com prostitutes¹²⁸ o cobradors d'impostos¹²⁹, i reintegrà a la societat col·lectius que la comunitat havia marginat, com els leprosos¹³⁰. Coneixedor de la llei que ordenava descansar els dissabtes, Jesús permeté que els seus deixebles es dediquessin a arrencar espigues durant aquest dia de la setmana¹³¹ i realitzà en dissabte diverses curacions miraculoses¹³². També ajudà la filla d'una cananea, estigmatitzada per ser estrangera i pagana¹³³, i guarí una dona que patia hemorràgies vaginals des de feia dotze anys quan s'acostà a ell per tocar el seu mantell entre la multitud, (en una època en què, quan tenien la menstruació, les dones havien de quedar-se a casa i fer determinats ritus de purificació)¹³⁴.

El missatge de Crist s'oposava a l'execució asèptica de les lleis i fusionava lletra i carn, àtoms de l'escriptura preconitzada per Marçal. Segons afirma sant Pau, la paraula divina tal com l'entén Jesucrist "no ha estat escrita amb tinta, sinó amb l'esperit del Déu viu, i no en tauletes de pedra, sinó en tauletes de carn, en els vostres cors"¹³⁵. Proposant una mirada pròpia, Marçal emula el gest de Crist, que qüestiona la lectura establerta dels llibres sagrats, i en presenta una de nova. La revisió crítica de la *Bíblia*, no obstant, s'entrecreu en l'obra de Marçal amb un fervent feminisme: és amb la pretensió d'abraçar les dones que l'autora reinterpreta la *Bíblia*.

Les al·lusions crítiques que se succeeixen al llarg de tota l'obra de l'autora sempre incorporen l'aspecte femení. El seu primer llibre *Cau de Llunes*, per exemple, s'obre amb una triple ferida de llança al costat, ser dona, de classe baixa i de nació oprimida, divisa que replica una oració en què els antics jueus donen gràcies a Jahvè per haver nascut mascles, lliures i del poble elegit. (Marçal 2004, 193)¹³⁶. La poeta s'expressa a través de la nafra oberta, gola esbatanada des d'on cantar el món, al món, i

¹²⁸ (Lc 7, 36-50)

¹²⁹ (Mt 9, 9-13; Mc 2, 13-17; Lc 5, 27-32)

¹³⁰ (Mt 8, 1-4; Mc 1, 40-45; Lc 5, 12-14; Lc 17, 11-19)

¹³¹ (Mt 12, 1-8; Mc 2, 23-28)

¹³² (Mc 3, 1-6; Mt 12, 9-14; Lc 6, 6-11; Jn 5, 1-10)

¹³³ (Mt 15, 21-28; Mc 7, 24-30)

¹³⁴ (Mt 9, 20-22; Mc 5, 21-43; Lc 8, 40-56)

¹³⁵ (2 Co 3, 3)

¹³⁶ Segons Antoni Pladevall la divisa de Marçal respon al disseny de Plató en què dona gràcies als déus per haver nascut grec i no bàrbar, home i no dona, lliure i no esclau (Pladevall 2010, 24).

la menstruació és la sang de la ferida que suposa pertànyer al sexe femení en una societat androcèntrica.

Una altra de les referències a Crist la trobem al títol de l'única novel·la de l'autora, *La Passió segons Renée Vivien*. En ella estableix un paral·lelisme entre la Passió de Crist i la de Renée Vivien, una poeta lesbiana de principis de segle XX que transgredí totes les normes, visqué amb una intensitat vertiginosa i morí als trenta-dos anys. Vivien féu una aposta de vida valenta, radical i desafiadora, com la pròpia Marçal, que visqué a contracorrent de les normes socials del seu temps. I lliurar-se a la vida apassionadament, implica assumir el Dolor, la Passió. A més, tal com ocorre en els Evangelis, la passió i mort de la protagonista se'ns relaten a través testimonis que aporten informacions fragmentàries i sovint contradictòries¹³⁷.

Però el cas en què la feminització de la figura de Jesucrist –i de la religió en general–, és més evident, el trobem en el seu llibre pòstum, *Raó del cos*. Marçal veu en la incommensurable capacitat de sofriment de Jesucrist un model per als desposseïts: el jo líric s'erigeix com una figura crística, crucificada per la malaltia femenina, real i simbòlica, amb la mare, que li ha donat la vida i qui li serà retornada en el moment final, plorant als seus peus.

5.2 *Vita Christi* i *Llibre de Maria*: la feminització de la religió

Abans de morir, la poeta estava treballant simultàniament en dos llibres que havien de portar per títol, respectivament, *Llibre de Maria* i *Raó del cos*. L'edició de l'última publicació, pòstuma, va anar a càrrec de Lluïsa Julià, que va creure oportú escollir el segon títol per encapçalar l'amalgama d'esbossos, versions parcials o completes que va reunir en el volum. *Llibre de Maria* restarà sempre un llibre per venir, però la voluntat de titular un recull amb aquestes paraules ens proporciona algunes pistes interpretatives.

Les possibilitats que oferien els significats colgats sota la túnica blava de Maria van atraure Marçal¹³⁸ que superposà noves relacions de sentit a les ja existents.

¹³⁷ En el seu article “Cap a l'ordre simbòlic femení: *La passió segons Renée Vivien*” Lluïsa Julià ha qualificat l'obra de Marçal “d'evangeli apòcrif” (2004, 167).

¹³⁸ Dins l'àmbit artístic i literari, la Verge Maria és una figura molt versàtil que ha aconseguit harmonitzar la santa mare immaculada i la dona desitjada i inassequible de l'amor cortès –la verge rep el títol de

L'equívoc es trasllueix en primera instància en el nom, Maria, que fa referència a la Verge però també a Maria Magdalena, a més de ser el seu propi nom, Maria-Mercè, i el de la mare de la poeta, Maria Serra. A més, *Llibre de Maria* és un títol que al·ludeix a la *Vita Christi* d'Isabel de Villena¹³⁹, a qui Marçal assenyala i reconeix com a pionera en l'àrdua tasca de conciliar la paraula sagrada i la condició de dona.

L'estudi que Marçal li dedica, "Isabel de Villena i el seu *feminisme* literari" (2004c, 71), comença amb un recorregut per la biografia d'Elionor Manuel de Villena, nom amb què es coneixia sor Isabel abans de professar. Òrfena no reconeguda pel seu pare, passà la seva infantesa a la cort de la reina Maria de Castella, amb qui la unien relacions de parentesc. Als quinze anys ingressà al convent de la Trinitat als afores de València, una decisió sensata per a una jove aristòcrata il·legítima, que convenia també a la reina, interessada a tenir-hi algú de confiança. La seva posterior elecció com a abadessa anà embolcallada d'una aurèola sobrenatural, ja que la llegenda explica que no va imposar-se sobre els seus detractors fins que l'arcàngel sant Gabriel no intercedí miraculosament per ella. Villena fou la màxima responsable de la comunitat de religioses des de 1463 fins a la seva mort¹⁴⁰.

L'obra que captivà Marçal, *Vita Christi*, fou escrita per tal d'il·lustrar les monges que estaven al seu càrrec i per dignificar el gènere femení davant els atacs misògins que impregnaren tota la història medieval. El llibre parteix de la miraculosa concepció de Maria, n'explica les vicissituds, la mort del seu únic fill, i acaba amb l'assumpció, de manera que el relat de la vida de Crist es transforma així en la història de la vida de la Verge. Es tracta d'una narració de la vida de Jesucrist en què la Verge té un protagonisme inusitat. Sense deixar de reverenciar la figura de Jesucrist, Villena centrà l'atenció del relat en l'experiència de Maria com a mare i s'esplaià en els passatges que descriuen la relació amb el seu fill, a la qual el Nou Testament dedica ben poques línies.

Vita Christi posa especial èmfasi en l'amor maternal des del naixement de l'infant Jesús: "Acompanyant-lo en son plor ab sobirana pietat, embolcà'l ab summa

Nostra Senyora, a imatge de la dama feudal-, i tot i el seu caràcter espiritual, simbolitza el poder terrenal representat mitjançant corones i diademes.

¹³⁹ El juny de 2012 es va presentar una versió en català modern de la *Vita Christi* a càrrec de Marta Pessarrodona que porta per títol *Jesús i les dones*.

¹⁴⁰ Per més informació sobre la vida de Villena, vegeu "La *Vita Christi* de Sor Isabel de Villena: escritura en femenino" de Pilar Godayol (2010) i el "pròleg" de Marta Pessarrodona a *Jesús i les dones* (2012).

diligència (Villena 1995, 137)”. També explica el moment en què l’infant comença a parlar: “Lo primer mot que dix fon nomenar sa senyoria “mare” ab tanta dolçor d’amor que l’ànima de sa mercé fon així recomplica de grandíssima consolació (1995, 173)” i relata com Maria el rep quan, ja una mica més gran, ell torna de complir feines domèstiques: “Eixia’l a recibir ab los braços estesos oberts, e, descarregant-lo prest, posant-lo en la seva falda, besant-lo estretament, torcava-li ab molta amor la suoreta del front (1995, 177).

Villena té més dificultats per mantenir el protagonisme femení durant la vida pública de Jesucrist adult i opta per descriure amb més deteniment l’emotiu comiat de mare i fill, i el patiment de la Verge a la creu. En aquest punt, l’abadessa també reivindica Maria Magdalena “triada e elegida per lo senyor Fill de Déu entre totes les dones de l’imperi seu per ésser per ell tan amada (1995, 215)” a la qual dedica diversos apartats, i amplia a més els capítols protagonitzats per dones com el de la canaea, la samaritana o la criada de Marta, entre altres. No és d’estranyar que Marçal veiés a *Vita Christi* un discurs proto-feminista a qui atribueix l’adjectiu de “ginecocèntric” (2004c, 75) que l’autora justifica pel fet que es tracta una dona que escriu sobre dones amb l’objectiu de ser llegida per altres dones.

Cal tenir present que en el moment en què aparegué *Vita Christi* feia tres segles que es duia a terme una acarnissada lluita literària entre els autors que atacaven les dones i aquells que les defensaven. És la disputa coneguda pel terme francès “La querelle des femmes”¹⁴¹, ja que fou a França on el debat desfermat assolí una major virulència. Un debat que Marçal considerava lluny de trobar-se resolt i en el qual ella mateixa se sumava, ja que era de l’opinió que els defectes atribuïts al caràcter femení seguien estigmatitzant les dones a finals del segle XX.

Dins el corrent que advocava per les dones destaca en el París del segle XIV la figura de Christine de Pisan, autora entre altres obres de *La ciutat de les dames* de 1405, a qui Marçal considerava una “dona excepcional” i una “gran escriptora” (2004c, 73). Tal com explica Pilar Godayol, l’obra de Pisan fou la resposta a determinats tractats misògins contemporanis que aconseguiren una gran difusió entre els quals *Les lamentations* de Matheôle o *Le miroir de mariage* (1405) d’Eustache Deschamps, que titlla les dones de mentideres, luxurioses o desobedients (Godayol 2010, 305).

¹⁴¹ Per més informació, llegir el primer capítol del llibre *La mujer en la historia de Europa* de Gisela Bock titulat “‘La querelle des femmes’: una disputa de los sexos en Europa” (2001, 13-45).

En el context català també trobem obres que maldiuen de les dones, com *Dotzè del Cristià* de Francesc Eiximenis, *Lo somni* de Bernat Metge o *l'Espill o llibre de les dones* de Jaume Roig. Marçal sosté que Villena “no es pot comparar ni per les dimensions i l’abast de la seva obra, ni tampoc pel grau de bel·ligerància directa i pública, a la gran escriptora francesa” però recolza la hipòtesi de Joan Fuster (1991, 174 i 207) segons la qual Villena hauria escrit *Vita Christi* per contrarestar les opinions expressades a *l'Espill* de Jaume Roig, escriptor amb qui tenia una intensa relació perquè era benefactor del convent i hi tenia una filla de la mateixa edat que Isabel. L’obra de l’abadessa s’emmarcaria així en el litigi al voltant de la dona que Marçal pretén tornar a posar sobre la taula.

Villena fa una rèplica a un contemporani a través d’una obra que vol pal·liar els atacs misògins i Marçal contesta a tota la tradició que menysprea les dones a través de la inserció dels iambes de Semònides traduïts al català a *Cau de llunes*, un llibre obertament feminista. En el poema, titulat “D’antologia”, hi llegim una invectiva contra les dones, considerades xafardereres, inestables i roïnes, que acaba amb l’afirmació que Zeus féu la dona “com el pitjor dels mals” (CL, 53), un versos gens allunyats dels de Jaume Roig a *l'Espill*:

Ha hi enemiga
al món major?
Caïn pijor,
pus adversari? (2006, 296)

A través de la traducció del poema de Semònides en un context radicalment diferent, la ironia marçaliana desplega tot el seu potencial desestabilitzador i estableix un diàleg crític amb els conceptes d’autoritat i de tradició, per acabar visibilitzant el col·lectiu de les dones al qual l’original pretenia subjugar i anul·lar. L’autora precisa que aquest poema “volia ser il·lustratiu d’una tradició hostil a les dones i en relació amb la qual la resta del llibre s’havia d’entendre” (2004c, 194).

Les idees misògines de Semònides i Roig s’escuden en una determinada interpretació de textos sagrats combatuda per l’autora, que busca fórmules per compatibilitzar el cristianisme i les dones¹⁴². Marçal es féu seva la lluita de la *Vita*

¹⁴² Una de les preocupacions de Maria-Mercè Marçal fou la de l’autoritat femenina, i sempre sentí un gran interès per l’experiència mística femenina, ja que les dones que connectaren directament amb Déu gaudiren d’una autoritat impossible d’aconseguir altrament. Blanca Garí a “Un forat a l’infinit” (2010)

Christi de Villena dins la “querelle des femmes” i l’actualitzà en la seva obra. Si, per tal de feminitzar la religió, Villena havia donat més importància a la Mare de Déu i a Maria Magdalena, a qui havia rehabilitat juntament amb Eva, Marçal proposa directament la feminització de Déu.

La formulació de Déu-Mare compta amb una llarga tradició que no és exclusivament d’autoria femenina¹⁴³. Va ser tractada en els primers segles del cristianisme pels grups gnòstics (considerats heretges i perseguits) i fou desenvolupada posteriorment per sant Anselm, sant Bernat de Claravall, sant Bonaventura o el mestre Eckhart, entre altres (Tabuyo 2002, 30)¹⁴⁴. És especialment rellevant l’aportació de Marguerite d’Oingt¹⁴⁵, escriptora procedent d’una de les famílies més antigues i poderoses de Lyon del segle XIII. En el seu manuscrit, *Pagina Meditationum*, que no és fruit d’una revelació, com en el cas d’altres místiques, sinó d’una profunda reflexió, estableix una comparació entre el Crist a la creu i una mare parint: “No sou vós, potser, la meua mare i més que mare? (...) Ah, bell i dolç Senyor Jesucrist, qui ha vist mai cap mare patir tant en el part?” (Oingt a Garí 2002, 48). Tanmateix, fou Juliana de Norwich qui transcendí la interpretació analògica per dur a terme tota una reformulació teològica, en què la maternitat de Crist obra en la creació, la redempció i la glorificació¹⁴⁶. Al *Llibre de les revelacions de l’amor diví*, més conegut com a *Showings*, Juliana escriu:

La segona persona de la Trinitat és la nostra Mare per naturalesa, en la nostra creació substancial. D’aquesta manera, la nostra mare obra en nosaltres de diverses maneres, en ella les nostres dues parts romanen unides. En Crist, la nostra Mare, creixem i progressem. En la seva misericòrdia, ens reforma i ens refà. Per la virtut de la seva passió, de la seva mort i resurrecció, ens uneix a la nostra substància. Heus ací l’acció de la misericòrdia per als seus fills estimats, que li són dòcils i obedients. (Norwich 2002a, 201)

compara els versos de Marçal amb textos de la beguina alemanya Mechthild von Magdeburg i també amb Juliana de Norwich, famosa per la seva condició parasacerdotal. Garí afirma: “No diré que Maria-Mercè Marçal fos una mística; sí que dic que va indagar en una tradició cristiana i en el potencial simbòlic de les descobertes d’una espiritualitat que a l’edat mitjana va ser no exclusiva però sí pròpia de dones, fins al punt que es coneix comunament com ‘mística femenina’” (2010, 168).

¹⁴³ Aquestes interpretacions es recolzen en cites bíbliques en què es compara Déu a una mare protectora (Is 49,15; Mt 23,37). El fet que la paraula hebrea “hesed”, traduïda habitualment per “misericòrdia”, però que literalment inclou una referència a les “entranyes”, el “si matern” (Dufour 1961, 62), també ha contribuït a aquesta relectura de la *Bíblia*.

¹⁴⁴ Per aprofundir sobre aquesta qüestió, vegeu *Jesus as Mother: Studies in the Spirituality of the High Middle Ages* de Caroline Walker Bynum (1982) i *"God is our mother": Julian of Norwich and the medieval image of Christian feminine divinity* de Jennifer Heimmel (1982).

¹⁴⁵ Per ampliar la informació sobre Margarita d’Oingt, llegiu el capítol “Margarita de Oingt, la mujer-árbol” dins *La mirada interior. Escritoras místicas y visionarias en la Edad Media* de Victoria Cirlot i Blanca Garí (2008, 151-174).

¹⁴⁶ L’obra de Juliana de Norwich ha estat comentada per Blanca Garí i María Tabuyo en les introduccions de les traduccions de *Showings* al català i castellà respectivament, publicades totes dues l’any 2002.

Aquestes teories es reprenen a finals del segle XIX en el marc del moviment feminista nord-americà: el Protestantisme havia permès la lectura individual de les Sagrades Escripures i havia obert les portes a una relectura del text. La feminista nord-americana Elisabeth Stanton sostenia que la interpretació que l'ortodòxia cristiana feia de la *Bíblia* obstaculitzava l'emancipació de la dona i n'elaborà una de nova, *The Women's Bible*, publicada l'any 1895, juntament amb un comitè de 26 dones més. Segons Stanton, es desprèn del primer passatge de la creació del Gènesi, "Déu va crear l'home a imatge seva, el va crear a imatge de Déu, creà l'home i la dona",¹⁴⁷ que Déu té un vessant femení puix que la dona fou creada a imatge seva:

Tenemos en estos textos una declaración evidente de la existencia de un elemento femenino en la Divinidad igual en poder y gloria al masculino. ¡La Madre y el Padre celestiales! (1997, 43)

Marçal recull tota aquesta tradició i posa de manifest que un Déu mascle -i tota la concepció de religió que es desprèn del fet que Déu s'associï a un home- li resulta completament alienant. La reivindicació de la pròpia mare i de les mares simbòliques es trasllada també al nivell transcendent i el "Pare" espiritual es converteix en els seus poemes en "Mare", en "déu/ mare" (RC, 41). Aquesta transformació té lloc a l'obra de Marçal a *Raó del cos*, en què l'autora feminitza Déu tant en la seva faceta de Pare com en la de Fill¹⁴⁸. Malauradament, la seva producció quedà brutalment interrompuda pel seu decés i el potencial desenvolupament d'aquesta original recerca es veié estroncat¹⁴⁹.

El títol *Llibre de Maria* que Marçal havia pensat pels poemes en què treballava quan morí i l'extens article que dedicà a Isabel de Villena són una manera de crear baules entre totes dues i de reconèixer la tasca de Villena en tant que pionera a l'hora de buscar un nou encaix de les dones en la religió catòlica, una qüestió que Marçal, feminista de tradició cristiana, convertí en un dels eixos essencials de la seva obra¹⁵⁰

¹⁴⁷ (Gn 1, 27)

¹⁴⁸ Una feminització de la figura de Crist que ja havia començat a *La Passió segons Renée Vivien* amb el paral·lelisme Jesucrist/Renée/Marçal.

¹⁴⁹ Dins d'aquesta línia de pensament, l'any 2003 aparegué el llibre *Il Dio delle Donne* de Luisa Muraro, publicat el 2006 sota el títol *El Dios de las mujeres*.

¹⁵⁰ A partir de la dècada dels setanta es forjà un catolicisme d'esquerres amb una doble militància catòlico-comunista amb figures com el pare Llanos o Alfons Carles Comín. Tanmateix, amb l'arribada de la transició molts moviments d'esquerres van trencar amb l'Església. El fet que Marçal hi mantingués la seva vinculació a la vegada que militava al PSAN era un fet atípic, ja que les esquerres havien desestimat l'espiritualitat en considerar-la reductible a ideologia, l'opi del poble, segons Marx. Molts joves militants d'esquerres consideraven que la religió era de dretes i veien amb mals ulls els practicants. Malgrat que Marçal abandonà progressivament la pràctica religiosa, la seva preocupació per l'espiritualitat es mantingué al llarg de la seva vida, tal com podem constatar en la gran quantitat de referències bíbliques i

5.3 La Passió segons Maria-Mercè Marçal

Maria és el nom de la mare de l'autora i també el de la Mare de Déu de manera que la veu poètica l'alinea amb Jesucrist. Al seu poemari pòstum, amb el cos rosegat per la malaltia, Marçal identifica el patiment del jo líric amb el de la Passió de Crist. Com ja ha estat assenyalat per autors com Fina Llorca i Blanca Garí¹⁵¹, observem a *Raó del cos* una Passió en femení en què trobem referències al Sant Sopar¹⁵², a les negacions de Pere¹⁵³, a la crucifixió¹⁵⁴ i a la resurrecció¹⁵⁵.

El poema que evoca la consagració del pa i el vi durant l'últim sopar està dedicat a la mare de l'autora, Maria Serra. La consagració és un ritual que es repeteix a l'eucaristia per tal de restituir Déu Pare, però que Marçal utilitza precisament per rescabalar el deute amb la mare, l'origen, la matriu primigènia, que nodreix amb el propi cos i bressola amb sang. La poeta revisita la figura materna amb una mirada més àmplia un cop ha estat mare ella mateixa, una experiència elaborada poèticament a *Sal oberta* i *La germana, l'estrangera*, en què Marçal tracta el misteri de la gestació de la vida humana i el paper del cos en aquest procés. Si pare, fill (i esperit sant) són un; mare i filla també. En el poema, l'autora reprèn les paraules de Jesucrist el vespre de l'últim sopar per reivindicar la mare com a inici i com a fi, “vida i mortalla”, espais atribuït la divinitat:

Vas dir-me: aquest
és el meu cos,
la meva sang.
Pren menja i beu
—vida i mortalla.

Després, el pa
llescat, ferit
pel ganivet
i el vi vermell

en les reflexions al voltant de la transcendència. Per ampliar la informació sobre les relacions entre el cristianisme i les esquerres al final del franquisme, vegeu “Avatars del cristianisme i l'esquerra” de Jordi Gràcia (1998).

¹⁵¹ La passió en femení de Marçal ha estat estudiada per Fina Llorca a “Set paraules en la poesia de Maria-Mercè Marçal” (2008) i Blanca Garí a “Un forat a l'infinit” (2010).

¹⁵² (Mt 26, 26-30); (Mc 14,22-26); (1Co 11,23-25); (Lc 22, 15-20)

¹⁵³ (Mt 26,57-58.69-75); (Mc 14, 53-54.66-72); (Jn 18,12-18.25-27); (Lc 22, 56-62)

¹⁵⁴ (Mt 27, 32-44); (Mc 15,21-32); (Jn 19, 17-27), (Lc 23, 26-43)

¹⁵⁵ (Mt 28,1-8); (Mc 16,1-8); (Jn 20,1-10), (Lc 24, 1-12)

vessat, tacant
les estovalles. (RC, 51)

Amb el “pa ferit pel ganivet” i el “vi vermell vessat”, el poema també suggereix la carn perforada per la llança de Jesucrist i la incisió a l’aixella de la poeta a causa de l’operació. Marçal posa fil a l’agulla i, amb unes puntades fonètiques (vas, meva, beu, vida, ganivet, vi, vermell, vessat, estovalles), cus alhora les dues ferides i conté el vessament de vi i sang pel blanc de la pàgina.

La Passió marçaliana continua amb les negacions de Pere qui, tal com havia predit Jesucrist a l’últim sopar, va afirmar tres vegades abans que cantés el gall que no coneixia Jesús quan aquest ja estava pres i diverses persones assenyalaven Pere com a deixeble seu. L’autora assumeix la negació sistemàtica de la mare en primera persona, una traïció cultural silenciada, cega, sorda i muda, que cap gall no ha cantat:

T’he negat
Mare
tres cops
i cent.
I cap gall no cantava
defora.
Són cegues, sordes, mudes
les nostres traïcions.
I la derrota. (RC, 55)

Amb la negació de la mare “tres cops/ i cent” s’ha ignorat d’arrel allò femení, que ha quedat fora, “defora”¹⁵⁶, del sistema de significació. La crucifixió també és present en diversos poemes en els quals l’experiència del “jo” llisca progressivament a la del “nosaltres”. El femení plural de “cosides” i “clavades” del següent poema pot al·ludir tant a mare i filla, com al sofriment de la parella lesbiana o al de les dones en general, i també remet a la imatge de les bruixes cremades vives a la plaça del poble¹⁵⁷.

¹⁵⁶ Com senyala Fina Llorca, aquesta paraula és una picada d’ullet al concepte “dehors” de Blanchot (Llorca 2008, 23).

¹⁵⁷ Malgrat que s’ha difós la imatge de la buixa a la foguera, les dones acusades de bruixeria no eren condemnades a morir cremades, càstig que s’aplicava als heretges com es creu popularment sinó a la forca. (Julio 2010, 284)

Però cosides
 l'una contra l'altra,
 clavades
 una i altra
 pel mateix déu
 en la creu del no-res
 des del fons dels
 segles
 brandem
 la sang
 del
 nostre silenci,
 aigua i vi,
 a la ferida.
 I es poden comptar
 tots els nostres ossos. (RC, 56)

Les dones del poema es troben “cosides” com la cicatriu, per una mà externa, “clavades” l'una “contra” l'altra, i crucificades¹⁵⁸ en la “creu del no-res”, condemnades a l'anòmia i al silenci, de manera que només poden brandar la sang com a arma per defensar-se. Els dos últims versos: “es poden comptar/ tots els nostres ossos”, han estat extrets d'un vers del *Salteri*, “Puc comptar tots els meus ossos”¹⁵⁹. La flaquesa i el cos descobert queden exposats sense ambages, en l'estil concís i parc de paraules tan característic del text sagrat. Tot i que aquest fragment pertany a l'*Antic Testament*, es tracta d'un Salm especialment significatiu perquè ha estat interpretat retrospectivament pels cristians com una prefiguració de l'adveniment del messies, ja que consideren que es refereix a Jesucrist. Atès que el *Salteri* és un llibre escrit en vers, un dels més poètics de l'*Antic Testament*, no és d'estranyar que Marçal se sentís atreta per la qualitat literària del text, i que se l'apropriés per tal d'expressar, en el seu cas, el seu suplici en un poemari igualment eixut com és *Raó del cos*. Endemés, els salms estan inclosos en el *Llibre d'Hores*, estretament relacionat amb el pas del temps i la inexorabilitat de la mort.

¹⁵⁸ La crucifixió era el turment més llarg i dolorós infligit tan sols a aquells que no eren ciutadans de l'Imperi. sant Pau de Tars, pel fet de ser ciutadà romà, fou sentenciat a mort per decapitació.

¹⁵⁹ (Ps 22 (21), 18)

D'altra banda, el patiment i el plor de la mare al peu de la creu amaren les pàgines de *Raó del cos*. La poeta recull en els seus versos la tradició de l'*Stabat Mater*, un himne religiós del segle XIII que versa sobre el dolor de la Mare de Déu durant la crucifixió, associat a les estacions del *Via Crucis*, i també l'advocació a "la Dolorosa"¹⁶⁰, representada amb un cor travessat per espases, devoció que es popularitzà cap al segle XIV. Marçal, en fase terminal, escriu:

No ploris per mi mare a punta d'alba.

No ploris per mi mare, plora amb mi.

Esclatava la rosa monstruosa

botó de glaç

on lleva el crit.

Mare, no ploris per mi, mare.

No ploris per mi mare, plora amb mi. (RC, 73)

El poema evoca la sofrença de qualsevol mare davant la pèrdua d'un fill o filla¹⁶¹ a través del plor, que apareix com a típicament femení a la *Bíblia*¹⁶² i a tota la literatura occidental i que s'ha relacionat amb l'empatia, una facultat que porta associada una càrrega d'assumpció del dolor de l'altre¹⁶³. Les llàgrimes de la mare de Déu manifesten, segons Julia Kristeva, el desig de viure la mort del fill en el propi cos i són, juntament amb la llet, una metàfora del no-llenguatge reprimat de la fase pre-verbal (2006, 221-222). Les llàgrimes restableixen doncs la comunicació amb l'infant arrabassada per la societat patriarcal al néixer. El fet que, en el poema, "mare" aparegui als extrems del vers "Mare, no ploris per mi, mare" vincula, com ho fa tot el recull, la

¹⁶⁰ Francesca Bartrina afirma que Víctor Català dedica l'any 1905 un poema a la Dolorosa: "Les dones xorques". Bartrina comenta la poesia de Català en el capítol "La poesia: el 'dolor que no du un nom'" del seu llibre *Caterina Albert/ Víctor Català: la voluptuositat de l'escriptura* (2001, 94-107).

¹⁶¹ En aquest vers ressona el poema "Ploro per tu" de René Vivien, traduït per Marçal i incrustat en la seva novel·la, en què l'autora plora perquè una amiga seva es casa, fet que ella considera una espècie de mort.

¹⁶² L'Evangeli ho testimonia en diverses ocasions. En el moment que carreguen la creu a l'esquena de Jesucrist, aquest exclama: "Filles de Jerusalem, no ploreu per mi" (Lc 23, 28). Un cop Jesús ha ressuscitat pregunta a Maria Magdalena, que es troba al costat del sepulcre, "Dona, per què plores?" (Jn 20, 13-16).

¹⁶³ Segons Cristina Molina es desprèn del text bíblic que les dones (com Maria-Magdalena) han de plorar per redimir-se del pecat original, de la impuresa consubstancial a la seva categoria de dones, per netejar-se de la sang menstrual, però la mare de Déu, en estar lliure de pecat, plora pel fill i amb el fill com a acte penitencial. Per més informació, llegiu "Madre Inmaculada, virgen dolorosa. Modelos e imágenes de la madre en la tradición católica" de Cristina Molina (2004, 43-68).

mare amb el principi i el final dels temps, una idea que es suggereix de nou en els darrers versos:

Des de la pèrdua que sagna
en el cant cristal·lí com una deu.
La deu primera, mare.

L'autora es val de la semblança deu/déu per evocar a "Déu Mare", concepte latent en tot el poemari. Quant a la paraula "mare" a final de vers després d'una coma, pot llegir-se com una interpel·lació a la seva pròpia mare, però també es podria tractar d'una aposició explicativa en què la "deu primera", l'origen i font de la vida, s'assimilés a la "mare"—ja sigui la Mare de Déu, Eva, la mare natura, o totes tres a la vegada—.

La fi és igualment associada per l'autora a la figura materna. La mort és concebuda com una dissolució amb la mare natura, amb l'aigua d'alta mar. Morir consisteix per Marçal en renéixer o desnéixer, en prendre el sentit oposat a la gestació i retornar al líquid amniòtic. Al poema "Resurrectio" (RC, 75), el jo líric s'agenolla davant el taüt obert, sepulcre buit que és l'úter de deu mare, talment un embaràs invers a través del qual acabarà retrobant el benestar en els llimbs de l'existència. Un poema sense punt final, en consonància amb el caràcter obert que l'autora atribueix a la mort:

d'on vinc,
no hi ha,
mare, una altra naixença

En aquest fragment, el jo poètic s'adreça a la mare per compartir els temors i dubtes davant la proximitat de la mort. El títol del poema es troba en tensió amb el fet que s'hi afirmi que no hi ha possibilitat de renéixer, però a la vegada es pot entendre que "una altra naixença" és aposició de "mare", tornant a la idea inicial de la resurrecció a través de l'úter matern.

La feminització de la Passió a *Raó del cos* és completa: L'autora s'erigeix com a figura crística, castigada per la malaltia femenina (real i simbòlica) i sacrificada en nom de totes les dones. Si al llarg de la seva trajectòria la poeta defensa la necessitat de recuperar de l'oblit l'origen matricial i d'establir una genealogia femenina, quan es

troba a les portes de la mort tanca el cicle feminitzant el traspàs, que considera un retorn a la mare. La figura materna és doncs omnipresent: li dóna la vida, vetlla i pateix per ella durant el periple vital, i l'acull de nou al seu si un cop arriba al final dels seus dies.

6. La negociació amb el pare

6.1 Un amor de doble tall

El discurs que Marçal percep com a castrador té com a garant, ben assentada a la cúspide, una imponent figura masculina que regeix a partir de la “lleï del pare”. S’imposa, doncs, una negociació amb l’origen del malestar. L’ordre que se’n desprèn té un efecte paralitzador per a les dones, ja sigui a causa de la societat patriarcal, encarnada en el pare biològic de l’autora, o d’un catolicisme revellit, segrestat pel nacionalcatolicisme, en què un Pantocràtor inclement clava l’ull en qualsevol moviment d’alliberació femenina. Marçal evoluciona d’un enamorament inicial, tant del seu pare com del cristianisme, cap a una mirada més crítica, possible gràcies a l’interès del seu pare de proporcionar-li una bona formació: “Ell fou qui, paradoxalment, m’obrí les portes que em durien a qüestionar la *seva lleï*” (1989b, 11)

La renegociació amb la figura paterna es concreta sobretot a *Desglaç*, el recull de poemes escrit amb motiu de la mort d’Antoni Marçal. “Hi ha molts amors: només hi ha una mort del pare” escriu l’autora en unes anotacions manuscrites (‘Berta Noy’ Caixa 16/4, 12, p. 2). El traspàs del pare suposa el desglaç de la relació mare-filla: la riuada d’emocions que genera permet esbotzar dies i espigons del passat. L’autora explica al pròleg de *Llengua Abolida* que la mort del seu pare va permetre sortir de l’estancament en què es trobava la relació:

Hi ha una mort. Desapareix la carcassa que immobilitza, però que també sustenta, el sòlid dóna pas al líquid, els contorns es fonen. La dicció hi és tanmateix continguda. Escriure, com un intent, encara, de donar forma a l’informe, d’ordenar l’embat. La desintegració aparent és també la possibilitat de fluir. (Marçal 1989b, 9)

En la secció de *Desglaç* en què s’aborda aquesta problemàtica, Marçal hi presenta un ésser proteïforme que, com el Déu cristià, es mostra sota diverses aparences: la del déu venjatiu de l’*Antic Testament*, el “Pare-esparver” (D, 431), un “ull que em vigila” (D, 433); la de l’infant Jesús dels *Evangelis*, “com un nen tot petit en els meus braços” (D, 349); la de Jesucrist realitzant miracles “per damunt les aigües/ em tragines” (D, 435) i fins i tot la de l’amant al·legòric del *Cantar dels cantars*, “En aquesta noça el nuvi és l’absent”¹⁶⁴ (D, 437). El simbòlic masculí es fa “carn de la carn”

¹⁶⁴ Segons Antoni Pladevall, aquest vers comparteix l’atmosfera epitalàmica freqüent en molts poemes de Safo (Pladevall 2010, 30).

(D, 438) i es produeix una transsubstanciació a través de la literatura que retorna el pare en forma d'hòstia consagrada, amb la qual tindrà lloc una “comunió darrera, vi, verí” (D, 439). El fet que es tracti d'una comunió tòxica mostra l'ambivalència dels sentiments vers el seu progenitor, que es fa evident així mateix en el vers següent: “t'he menjat/ i he escopit” (D, 438).

El traspàs del pare fa reviure a Marçal l'abís existent entre ells però es presenta com l'única via per poder fer la relació més fluida. El seu era un “amor de doble tall” (D, 436) ja que els unia un lligam irrompible, una corda aspra que només va poder-se afluir amb el decés del pare. El poder igualador de la mort acostava posicions, “la mort enderrocava les muralles/ i tot pedestal” (D, 440), “la mort deixa/ que et pugui dir de tu” (D, 438), però el jo líric ha de mantenir una dolorosa pugna interna per trobar sortida a l'atzucac emocional:

Tinc dins el cap un cap d'home,
-matriu sense camí!
Donar-lo a llum em mata
Servar-lo em fa morir. (D, 433)

El jo poemàtic es planteja la inviabilitat d'eradicar el problema extirpant-se el pare perquè un i altra són indiscernibles, “es fonen els confins” (D, 436), i arrencar-se'l seria com amputar-se una part del propi cos:

El bisturí vacil·la. Qui em viu a l'altra banda?
I com podré pensar-te
com si jo no fos tu? (D, 432)

La poeta es serveix d'una metonímia, “el bisturí”, per evitar referir-se a la mà (la seva? la del pare?) i, com a resultat de la vacil·lació, el vers perd embranzida, dubta i s'atura. Després del punt i seguit, la veu poètica s'adona que l'operació que es disposa a fer és molt més complexa del que preveia inicialment. Es tracta d'una situació contradictòria per la qual el llenguatge normatiu no està preparat i que empeny la poeta a desllorigar-lo, tal com veiem, per exemple, en l'ús agramatical del verb “viure”.

El “pare” com a encarnació de les lleis del discurs que releguen la dona a la perifèria és una qüestió que ja havia estat tractada per Sylvia Plath o Emily Dickinson.

És en diàleg amb elles que repensa la seva relació amb seu el pare biològic i amb la religió cristiana. La interlocució amb les mares literàries no li serveix tan sols de punt de partida sinó que queda integrada a la poesia marçaliana, mitjançant la intertextualitat en el cas de Plath i reprenent la fórmula del parenostre en el de Dickinson. Curiosament, una altra escriptora catalana elabora poèticament en el mateix moment que Marçal i a partir dels mateixos referents la relació amb el pare. Es tracta d'Anna Dodas, la que hem anomenat per raons cronològiques “la germana petita literària” de Marçal, en oposició a Fuster i Abelló, “les germanes grans”. En aquest capítol analitzarem de quina manera Marçal integra a la seva poètica l'obra de les predecessores, Plath i Dickinson, com ho fa Dodas i quina és la percepció de Marçal sobre els poemes de Dodas al voltant de la figura del pare.

6.2 “Daddy”: Sylvia Plath

Sylvia Plath escrigué un poema dedicat al seu difunt pare que tingué un gran impacte en Marçal. De fet, a mode d'homenatge, la secció de *Desglaç* en què la poeta urgellenca tracta la mort del pare és batejat per l'autora com a “Daddy”, títol manllevat del poema de la nord-americana en què Plath converteix el seu pare en oficial nazi i el jo poètic en noia jueva, i estableix entre ells una relació de torturador/torturada ambigua, ja que la brutalitat sembla exercir certa atracció sobre la víctima:

Every woman adores a Fascist,
The boot in the face, the brute
Brute heart of a brute like you.¹⁶⁵ (2006, 150)

Plath descriu una relació amo-esclau com la que Hegel exposa l'any 1807 a la *Fenomenologia de l'esperit* i que segons Simone de Beauvoir respon perfectament a la dialèctica home-dona. Una relació tortuosa, viciada, en què, tanmateix, ningú queda lliure de culpa, semblant a la que es desprèn dels versos que Marçal dedica al seu progenitor. El pare de l'escriptora de Boston, Otto Plath, era un descendent prussià que emigrà a Estats Units quan tenia 15 anys i que morí jove, una peripècia vital incompatible amb el càrrec d'oficial nazi que Sylvia Plath li endossa en el poema. El rerefons nacionalsocialista, doncs, respon a un recurs expressiu i a les necessitats de

¹⁶⁵ “Tota dona adora un feixista,/ la bota a la cara, el cor brutal/ i rude d'un home brutal com tu” (Traducció de Montserrat Abelló, 2006: 151)

l'estructura dramàtica i no a una correspondència biogràfica. El pare de Plath morí quan ella tenia nou anys i aquest decés fou percebut com un abandonament per l'autora, que restà ressentida i obsessionada per aquell esdeveniment de per vida. L'abrivat vers de Plath és reprès de forma quasi intacte per Marçal per formular els sentiments contradictoris vers el seu pare:

Aquella part de mi que adorava un feixista
-o l'adora, qui ho sap!
Jeu amb tu, jau amb tu. (D, 432)

En el poema "Daddy", Plath presenta inicialment un intent del jo líric per conciliar mitjançant el suïcidi la seva relació amb el pare mort. Recordem que Plath intentà llevar-se la vida als vint anys per ingesta de barbitúrics, però que sobrevisqué miraculosament després de passar tres dies inconscient al celler, on la trobà el seu germà:

At twenty I tried to die
And get back, back, back to you¹⁶⁶. (2006, 152)

Més endavant, la veu femenina intenta apropar-se al pare casant-se amb un home com ell, informació que també té tints autobiogràfics: el marit de Plath, el poeta Ted Hughes, la deixà per una altra i l'autora visqué de nou la sensació d'abandonament:

I made a model of you,
A man in black with a Meinkampf look

And a love of the rack and the screw.
And I said I do, I do.¹⁶⁷ (2006, 152)

La insistència de la paraula "back, back, back" clamant el retorn cap al pare, un encallament que dificulta avançar (en el vers en qüestió i en la vida), troba el seu eco en la repetició "I do I do"¹⁶⁸, la restitució del pare en la figura del marit, a qui dóna el "Sí, vull" a l'altar. Una repetició que reforça la idea que el jo líric reincideix en una altra

¹⁶⁶ "Als vint provava de morir/ per tornar, tornar, tornar cap a tu." (Traducció de Montserrat Abelló, 2006: 153)

¹⁶⁷ "Vaig confegir un model de tu,/ un home de negre amb aire de Meinkampf/ i un gran delit pel poltre i el garrot./ I jo deia sí, sí." (Traducció de Montserrat Abelló, 2006: 153)

¹⁶⁸ Fórmula que ratifica l'acceptació del cònjuge en una cerimònia de matrimoni.

relació tumultuosa, la del pare i la del marit, dos homes que identifica amb Hitler, autor del mencionat *Mein Kampf*, un dels llibres amb més poder destructiu que mai s'han escrit. La repetició de paraules i estructures és molt freqüent en Plath, embarrancada, estancada, encallada com una agulla de toca-discs, tal com descriu al poema "The courage of shutting up"¹⁶⁹ (2006, 92).

Mentre que en el poema de Plath, la veu de la jove jueva només considera una sortida a tan atribolada relació, l'assassinat simbòlic del pare feixista, "Daddy, I have had to kill you."¹⁷⁰ (2006, 148), a la secció "Daddy" de Marçal, el jo poemàtic creu factible, després d'un reajustament de sentiments, una aproximació sincera pare-filla, sempre que estigui exempta de tripijocs malsans, maniobres opaques i disfresses llòbregues:

apropem-nos: no juguis
a fer-me por sotjant
des del llindar, ni et posis la disfressa
d'ogre, d'home del sac,
d'esvoliac dins de la meva sina,
d'esparver reial.
Deixa, fora porta, velles armes
que et feien guerrer (D, 436)

En aquest poema, el paral·lelisme sintàctic "d'ogre, d'home del sac, d'esvoliac dins la meva sina, d'esparver reial" respon a l'acció repetida de disfressar-se i buscar subterfugis per evitar l'apropament sincer. La veu demana al pare difunt un despullament radical pel qual caldrà que deixi "fora porta" els prejudicis amb què va armat.

En un altre poema de *Desglaç*, Marçal insta el "Pare" (amb la doble lectura de Déu o bé del pare biològic com a representant de la societat patriarcal) a alliberar-la del seu captiveri. En aquest cas es produeix de nou un joc intertextual que remet a l'exclamació de Jesucrist crucificat, "Déu meu, Déu meu, per què m'has abandonat"¹⁷¹. En el poema, la imploració per recuperar l'atenció del "Pare" es transforma en un prec perquè desaparegui de la seva existència:

¹⁶⁹ "El coratge de callar" (Traducció de Montserrat Abelló, 2006: 93)

¹⁷⁰ "Papa, ha calgut que et matés." (Traducció de Montserrat Abelló, 2006: 49)

¹⁷¹ (Mc 15,34; Mt 27, 46)

Pare per què no m'abandones
d'un cop i deixes el cel buit
d'aquest desert de tu que dreça una ombra
llarga, afuada com un xiprer? (D, 434)

Malgrat el decés del pare, que jeu entre els xiprers del cementiri, la seva ombra allargada és una presència absent que no l'abandona. Marçal al·ludeix a un “pare” intervencionista del qual el jo líric malda per desembarassar-se, una visió del progenitor que s'ancora en la autobiografia de l'autora. Pare i filla mantingueren una relació problemàtica tal com relatada en un article el seu ex-marit, Ramon Balasch¹⁷². L'associació entre l'opressió paterna i la religiosa és una estratègia que també utilitza Plath en un vers del poema “Daddy” que Marçal insereix en el seu presentant-lo a mode d'encapçalament, “Feixuc com el marbre, un sac ple de Déu” (D, 423). El fragment del qual prové el vers de Plath és el següent:

You died before I had time—
Marble-heavy, a bag full of God,
Ghastly statue with one grey toe
Big as a Frisco seal.¹⁷³ (2006, 148)

Per Plath, la relació inconclusa amb el pare, els seus litigis no resolts, representen un llast pesat com el marbre, com una foca, com una estàtua, i encara, com un sac ple de Déu.

¹⁷² Balasch (conegut anteriorment com a Ramon Pinyol) explica que Maria-Mercè Marçal s'havia instal·lat a Barcelona amb la seva germana Magda per poder dur a terme els seus estudis universitaris de Filologia. Inesperadament, el pare de les noies es presentà al pis de Fabra i Puig i fou Ramon Balasch qui li obrí la porta. Antoni Marçal contactà amb els pares del jove Ramon Pinyol Balasch per informar-los de la situació i, com que segons la legislació vigent, ella, que tenia dinou anys, era menor d'edat, el pare forçà el casament que, a més, fou una boda eclesiàstica. En paraules de Balasch: “Per més que es va salvar aparentment la situació familiar d'una manera satisfactòria per a totes les parts implicades, la relació pare-filla experimenta un terratrèmol de conseqüències difícils d'avaluar amb justesa. Sense por d'exagerar es pot afirmar que la figura del pare s'esberla a l'interior de la futura escriptora i serà una magnitud constant en la seva relació interpersonal i en la seva obra.” (Balasch 2007, 38). La seva relació, fins llavors fluida i harmònica, pateix un greu sotrac, però no es trenca sinó que es transforma i es torna més complexa.

¹⁷³ “Vas morir abans que en tingués temps,/ feixuc com el marbre, un sac ple de Déu,/ estàtua sinistra amb un dit del peu gris/ tan gros com una foca de Frisco” (Traducció de Montserrat Abelló, 2006: 149)

6.3 “Papa above!”: Emily Dickinson

La vinculació paterfamilias-Déu també és apuntada per una altra de les mares literàries de Marçal, Emily Dickinson. Nascuda en el si d’una família benestant de conviccions calvinistes de Massachusetts, Emily Dickinson se sentia ofegada per una estructura social que no li permetia desenvolupar-se lliurement, i en aquest context el pare apareixia com la clau de volta de l’estructura a petita escala, com la figura que custodiava l’organització que la relegava a una posició inadequada per a les seves aspiracions. Tot i que van viure en èpoques i contextos diferents, trobem certes concomitàncies en la manera en què Dickinson i Marçal problematitzaren a través de la seva poesia la relació que mantenien tant amb el pare com amb la religió.

Totes dues llegiren atentament les Sagrades Escripures i dugueren a terme un treball interior constant. Marçal va optar per replantejar-se la manera d’entendre i de viure la religió catòlica obrint-se al sincretisme i Dickinson va voler desmarcar-se del calvinisme dels seus pares sense abandonar la fe. En els versos de Dickinson, les seves creences oscil·len de l’espiritualitat més profunda a l’escepticisme més desmenjat:

Desde niña se rebeló contra la religión puritana de sus mayores. Nunca hizo profesión de fe y fue la única de su familia que no tuvo una “experiencia de conversión” que le confirmara haber sido “elegida”. Sin embargo, consciente del tono blasfematorio de algunos de sus poemas, y de la necesidad de derrocar al Dios calvinista al que veneraban sus contemporáneos, hurgó en la Biblia con la fatalidad de un Judas –nombre con el que firmó una carta dirigida a su futura cuñada Susan Gilbert. (D’Amonville 2003, 14)

Els dubtes de Dickinson es veuen clarament reflectits en la seva obra, com és el cas del poema següent, en què s’afirma que la fe és un invenció, i que és útil però no infal·lible:

“Faith” is a fine invention
When Gentlemen can see —
But *Microscopes* are prudent
In an Emergency. (1980, 192)¹⁷⁴

¹⁷⁴ ““La fe’ es un lindo invento/ Cuando los caballeros pueden ver,/ Pero los microscopios se aconsejan/ En caso de emergencia.” (Traducció de Ricardo Jordana i María Dolores Macarulla, 1980: 193) .

O en aquest altre poema on l'autora es qüestiona en termes infantils, quasi burlescos, què és el paradís. Es tracta d'una rastellera de preguntes que imiten la mirada fresca i la curiositat dels infants, que se sorprenen i es meravellen davant el món, i que intenten atrapar els conceptes més abstractes buscant analogies amb allò que tenen més a prop:

What is —“Paradise” —
Who live there —
Are they “Farmers” —
Do they “hoe” —
Do they know this is “Amherst” —
And that I — am coming— too —¹⁷⁵ (1980, 216)

En l'obra de Dickinson el jo líric es debat i mostra en els versos titubejos i inseguretat, un interminable estira-i-arronsa emocional en el qual es produeix també una identificació pare-Déu que, com en Marçal, culmina en la seva versió del parenostre. Aquesta és l'oració per antonomàsia del ritual catòlic, carregada amb el pes de la tradició judeocristiana, on es defineixen el conjunt de signes que configuren el discurs i les seves regles, i es fixen al mateix temps els comportaments i els valors que cal seguir. Dickinson obre el seu parenostre amb una deliberada infantilització de la veu poètica, tal vegada perquè tan sols a les criatures els seria permès qüestionar determinats aspectes de la religió sense blasfemar:

Papa above!
Regard a Mouse
O'erpowered by the Cat!
Reserve within thy kingdom
A "Mansion" for the Rat!¹⁷⁶ (1980, 126)

Dickinson substitueix “Father” per “Papa”, una forma d'adreçar-se afectuosament al pare (actualment en desús), i “who is in Heaven” per “above”. Evita

¹⁷⁵ “Qué es el Paraíso? —/ Quiénes viven allí? —/ Son granjeros? —/ Cavar, cavan? —/ Saben que esto es Amherst? —/ Y que también vengo yo?” (Traducció de Ricardo Jordana i María Dolores Macarulla, 1980: 217).

¹⁷⁶ “Padre de lo alto!/ Contempla un ratón/ Por el gato agobiado!/ En tu reino reserva/ *Mansión* para la rata!” (Traducció de Ricardo Jordana i María Dolores Macarulla, 1980: 127)

així tota referència al cel cristià i en posa en dubte l'existència, com ocorre en el poema en què es pregunta què és el paradís. Una altra traça d'intertextualitat és la menció a "Thy kingdom", en què utilitza la forma arcaica del possessiu "thy" que s'ha mantingut sobretot en textos i oracions procedents de la *Bíblia*, com el parenostre (Thy kingdom come/ Thy will be done, On Earth as it is in Heaven)¹⁷⁷.

En l'obra de Dickinson, el jo poemàtic apareix sovint sota la figura insignificant i desvalguda d'una nena, d'una flor o d'un ratolí que reclama atenció del "Papa", com en aquest cas, en el qual es confonen el pare i el déu cristià. Emily Dickinson sempre sentí un gran afecte i respecte pel seu pare biològic, i una gran necessitat de vida espiritual, però l'enclavament estratègic de la figura masculina l'instà a increpar la figura paterna: "Burglar! Banker — Father!" (1980, 124)¹⁷⁸. En aquesta seqüència es percep un crescendo, una transformació gradual del significat acompanyada per la mutació del significant, que lletra a lletra es converteix en "Father".

Marçal reprèn de Dickinson la idea s'infiltrar-se en el discurs religiós per qüestionar-lo des de dins. En la versió del parenostre de Marçal trobem uns versos encrespats que s'adrecen a un "pare-esparver" que l'espia des del cel i la voluntat del qual la "petrifica":

Pare-esparver que em sotges des del cel
i em cites en el regne del teu nom,
em petrifica la teva voluntat
que es fa en la terra com es fa en el cel.
La meva sang de cada dia
s'escola enllà de tu en el dia d'avui
però no sé desfer-me de les velles culpes
i m'emmirallo en els més cecs deutors.

i em deixo caure en la temptació
de perseguir-te en l'ombra del meu mal. (D, 431)

L'estructura del fons litúrgic original es pot reconèixer i suposa la base a partir de la qual Marçal efectua tota una sèrie de capgiraments simbòlics. L'animal amb què s'associa Déu ja no és l'anyell sinó un esparver, figura recurrent a la poesia de Marçal que remet a l'assetjament hostil, a un control ocult que constreny i coarta la llibertat,

¹⁷⁷ Avui en dia es compta també amb una versió modernitzada.

¹⁷⁸ "Bandido! Banquero! Padre!" (Traducció de Ricardo Jordana i María Dolores Macarulla, 1980: 125)

especialment la de les dones. Com ja hem vist, Marçal constata el llast que suposa el pecat original del qual es responsabilitza Eva, “no sé desfer-me de les velles culpes”, i evoca a partir de la voluntat petrificadora de Déu la imatge de la dona de Lot convertida en estàtua de sal.

La sang de Crist es transforma en el poema en la sang de la menstruació, “la meva sang de cada dia/ s’escola enllà de tu en el dia d’avui”, i provoca un vessament menstrual que amara la pregària de tal manera que situa el roig del tabú en un primer pla incòmode i ineludible, sollant la pretesa puresa de la visió del món que enclou el cristianisme. Finalment, Marçal reivindica a contrapèl de la tradició la figura de la dona que s’abandona a la temptació, condemnada sobretot a través d’Eva i la dona de Lot, les dues al·lusions encobertes del poema, que l’autora reivindica repetidament com a dones valentes amb afany de saber.

La relació amb el pare apareix en els versos de Marçal de forma conflictiva, com en el cas de les seves predecessores. Aquesta figura masculina emana afecte i consol però també autoritarisme i repressió del tal manera que crea nòduls i contractures emocionals. De la mateixa manera que en l’obra de Dickinson i Plath, la insurrecció de Marçal contra el seu pare transcendeix el component personal i es converteix en una revolta contra els fonaments de la societat patriarcal.

6.4 “Pare”: Anna Dodas

Una altra de les escriptores que analitza la figura del pare a través de la poesia és la poeta de Folgueroles Anna Dodas, la tràgica mort de la qual quan només tenia vint-i-un anys privà les lletres catalanes d’una de les seves veus més personals. La poètica de Dodas traspua una incomoditat existencial i mostra, malgrat la seva joventut, una ànima contorçada pel dolor. Professora de guitarra i concertista, la seva poesia és d’un vers blanc rítmic i acerb, que genera un univers intransferible. Dins el seu estil singular, Dodas aborda la qüestió de la mort del pare a partir de Plath i Dickinson, els mateixos referents que Marçal. Dodas era uns deu anys més jove que Marçal, i també visqué el moment àlgid de qüestionament del cànon i participà en la recerca de models femenins en els quals emmirallar-se. A “Meditacions sobre la Fúria”, Marçal escriu:

M'esborrona alguna coincidència: en les mateixes dates, ella i jo elaboràvem paral·lelament i sense saber-ho el tema de la mort del Pare a partir de la mateixa referència –potser inevitable: Sylvia Plath (...) Segurament hi ha hagut en una i altra la mateixa voluntat deliberada en la recerca del que abans anomenava “mares” literàries. També em sembla trobar-hi ecos d'Emily Dickinson. (2004c, 148)

Tal com assenyala Marçal, Anna Dodas dedicà alguns poemes al seu pare en els quals entronca amb el cèlebre “Daddy” de Sylvia Plath, a través de la incorporació per part de Dodas de tres elements fonamentals en Plath (la sabata, l'ull i el marbre), i en què també ressona Emily Dickinson, de qui pren la imatge del volcà o el recurs de les preguntes infantils.

Una de les imatges més corrosives de les que Plath utilitza a “Daddy” i que Dodas recupera és la de la sabata com a metàfora de l'opressió patriarcal, “Black shoe/ In which I have lived like a foot/ For thirty years”¹⁷⁹, que retrobem en un vers de “Pare” (1991, 57) de la poeta de Folgueroles, “no fores res més/ que la sabata negra i jo a dins”. En el cas de Marçal, l'opressió del patriarcat també hi és present però pressiona des de l'interior “Tinc dins el cap un cap d'home” (D, 433).

Dodas concreta el seu malestar en relació amb el pare en la imatge de la corbata “que la soga de la corbata/ sempre amb por de morir-hi”. La transició entre l'univers de Plath i el de Dodas es duu a terme a “Pare” per la proximitat entre les paraules “sabata” i “corbata” –en versos contigus–, pel fet que remetin a dos accessoris del vestuari del pare, i per la semblança fonètica entre els dos mots. La corbata, la versió de Dodas de la sabata de Plath, és una peça de vestir específicament masculina que simbolitza el convencionalisme asfíxiant: una soga amenaçadora associada al poder i al control que escanya a aquells que no s'adeqüen al sistema¹⁸⁰. A més, l'autora se serveix de la corbata per escometre contra la virilitat, que perd el seu sentit davant la mort, “i la corbata balancejant/ sense esma ni esperança”, una flacciditat que contrasta, no obstant, amb altres imatges en què el pare s'erigeix imponent: “series el far que giravolta” “només et tinc a tu/ erecte i poderós com una illa”.

A “Daddy” de Sylvia Plath, la figura del pare desplega tot el potencial repressor en la seva identificació amb el déu cristià a partir de l'ull esfereïdor que tot ho veu i tot

¹⁷⁹ “Sabata negra/ dins on he viscut com un peu/ trenta anys seguits” (Traducció de Montserrat Abelló, 2006: 149)

¹⁸⁰ El fet de vincular la masculinitat a la indumentària i d'elaborar la identitat a partir d'aquesta segona pell suggereix que, semblantment, el propi cos és tan sols una vestimenta, una construcció. En aquesta línia, en la secció “Daddy” de *Desglaç*, Marçal utilitza de forma recurrent la imatge de la disfressa.

ho jutja. La presència de l'ull únic del 'pare nazi/Déu' del poema de la nord-americana "And your Aryan eye, bright blue"¹⁸¹ s'insinua en Dodas amb la llum inquisitorial del far i la resistència de les aigües, "l'oceà enfollit que brama", i es transforma en un ull de gos que agonitza "el teu ull es belluga encara/ però com l'ull del gos/ moribund que no comprèn". Es tracta d'una imatge recurrent, que apareix també en un parell dels poemes esparsos de Dodas: "Aquest ull negre immòbil/ ple i rodó" (1991, 82), "hi ha una illa com un ull/ erta sobre un mar impossible" (1991, 89). Es tracta del mateix ull vigilant que plana sobre les pàgines de *Desglaç* de Marçal "Enmig del seu front un ull/ em vigila glaçat" (D, 433) "com un incendi, calcina el teu ull" (D, 435).

També el vers de Plath que cridà l'atenció de Marçal, "Marble-heavy, a bag full of God"¹⁸², troba ressò en Dodas, "i no sents res, ets absent/ només el marbre llis i blanc de la teva ment". Amb l'al·lusió al marbre, Dodas ret un tribut a Plath i estableix un lligam a la vegada amb "la blana llosa marbre" (1991, 32), la neu transformada en làpida mortuòria que cobreix els poemes del seu primer recull. La "catifa blana" que trobem a "Pare" remet a "aquella tova catifa" (1991, 19) de *Paisatge d'hivern* en un joc de textures en què es fusionen la neu i la llosa sepulcral. La cruesa de l'obra de Dodas sorprèn Marçal, que sosté que la poesia de la de Folgueroles està més a prop del terrible que del bell i que els seus versos besllumen un punyent dolor existencial:

Tot i que no sé gairebé res de la seva biografia, a través dels seus poemes puc afirmar que l'hivern de 1985 va ser profundament trist i desolat. És cert que, em diuen, va nevar amb insistència. L'Anna va convertir aquella dada de la realitat en una metàfora continuada de la seva experiència vital. (2004c, 104)

D'altra banda, també és present en Dodas l'empremta d'Emily Dickinson, una altra "mare literària" de Marçal que problematitza la qüestió del Pare a la seva obra. El següent poema, que Dodas dedica al seu pare, recull la fórmula, tan característica de Dickinson, de les preguntes infantils que amaguen qüestions existencials. Si bé el to inicial sembla el de "What is —'Paradise'—?" de Dickinson, el volcà latent i la fúria subterrània que comparteixen totes dues escriptores¹⁸³, sembla explotar a la segona meitat del poema en què rius de lava arrasen inclements tota ingenuïtat:

¹⁸¹ "I l'ull ari, blau brillant" (traducció de Montserrat Abelló, 2006: 151).

¹⁸² "Feixuc com el marbre, un sac ple de Déu (traducció de Montserrat Abelló, 2006: 149).

¹⁸³ Marçal apunta a "Meditacions sobre la fúria" que totes dues, Dodas i Dickinson, utilitzen la imatge del volcà (2004c, 148-49).

darrera l'arc
darrera de la porta,
oh pare que hi camines,
què hi ha?
què hi ha en el sord reialme?
els prats, com hi són? Cendres?
els lívids camins i solitaris,
cap a quins rius de laves menen?
i el cuc urent devorant budells
hi és de seguida o ve després?
quant triga?
quin aire asfixiant respire, pare,
darrera de la porta?

gegantins tentacles es remouen
al llindar de la Gran Ombra (1991, 54)

La referència als prats remet directament als grangers que treballen la terra del poema de Dickinson (Are they “Farmers”—/ Do they “hoe” —) en què l’imaginari pretesament infantil del jo poemàtic transposa el paisatge d’Amherst al paradís. En el poema de Dudas, la candidesa inicial s’abandona abruptament. Del camp obert passem a l’interior dels intestins, a l’aire sufocant. Els budells són rosegats per cucs “urents”, ardents, una prolongació dels devastadors rius de lava. La preguntes són terriblement inquietants: davant la inexorabilitat de la mort i la inevitable degradació de la carn, només ens resta per saber en quin moment els cucs es faran amb la carn morta i quant de temps trigaran a devorar-la.

Curiosament, Anna Dudas, en desenvolupar la mort del pare a partir de Plath i Dickinson, se serveix d’una imatge que no té origen en cap d’aquestes dues escriptores i que, no obstant, apareix també en Marçal: la del pare-infant en la mort. Tant Marçal com Dudas converteixen el pare en nen, i al·ludeixen, fins i tot, a l’estadi anterior al naixement. Així, totes dues escriptores busquen en el pare-nen un interlocutor que encara no hagi estat pervertit per la socialització. A “Sota el signe del drac”, Marçal explica que la figura del no-nat lorquià de *Yerma* es troba a les antípodes del pare-esparver que representa la llei, el jutge i el càstig:

El fetus, potser, com a habitant d’un recer que implica la innocència i com a gresol de totes les possibilitats inèdites. Passar la porta és enfrontar-se a la culpa, és encarar totes les possibilitats mutilades. (2004c, 188)

La mort permet a les dues escriptores replantejar de nou la relació amb el pare, fer-la renéixer. Es tracta d'una mort simbòlica, que si bé en el cas de Marçal coincideix amb el traspàs del seu pare biològic, no és així en Dodas, a qui, de fet, el seu pare sobrevisqué. En un dels poemes de la secció “Daddy”, Marçal escriu:

No és un home, és un nen,
clavat com una dent.
Si no neix em devora per dins,
si neix m'esbotza el crani i el cervell. (D, 433)

Aquesta torbadora imatge del fetus clavat i d'un dolorós punt mort s'alterna en Marçal amb escenes aparentment serenes però igualment esparverants:

Com un nen tot petit en els meus braços,
una embosta de pols en el bressol d'unes mans,
canto perquè dormis
i et gronxo en la sang.

Com si fossis el fill del teu nom que no he tingut,
sols un bolic de carn
cos meu endins, desig,
aigües enllà. (D, 439)

Es tracta de dues estrofes en què el desglaç de la relació es fa evident, ja que els versos es van liquant per acabar en sang i en aigua respectivament, de tal manera que es permet un cert moviment després de la rigidesa inicial. En aquest poema trobem una progressió inversa en què el pare passa de “nen tot petit” a embrió, “bolic de carn/ cos meu endins”, per acabar simplement essent un “desig” previ a qualsevol materialització. Es tracta d'una imatge que anirà prenent forma en els versos de Marçal i acabarà cristal·litzant a *Raó del cos* amb el concepte “desnéixer”, que analitzarem en el capítol dedicat a la mort.

La forma de referir-se al pare/fetus, “bolic de carn”, denota una gran hostilitat cap al cos invasor i estrany, una animadversió que trobem també en els primers poemes que l’autora dedica a la seva filla quan aquesta està encara en estat embrionari. També Anna Dodas, al seu poema “Pare”, el converteix en un no nat per tornar al punt en què tot és possible. Es tracta de retrocedir a la transparència de qui no té res a amagar per fer néixer en els versos les possibilitats avortades, “d’un pare que no fores”, perquè en tancar el cicle amb la mort, se situa de nou al punt de partida i ofereix una nova oportunitat:

i tornaries a ser el d’abans
la suau transparència de l’infant
no nat encara
l’abandó del son en la nit
o la tendresa, l’abraç
d’un pare que no fores (1991, 57)

La mort simbòlica del pare¹⁸⁴ suposa per aquestes autores l’ocasió de fer aflorar les estructures de dominació inserides en el discurs i de repensar-les. El diàleg entre Plath, Dickinson i Marçal per un costat, i aquestes autores nord-americanes i Dodas per l’altre, fructifica en uns poemes en què percebem alhora les seves afinitats i la singularitat de cadascuna d’elles. És significatiu constatar que tant Marçal com Dodas sentiren la necessitat de crear una genealogia on emmirallar-se i d’elaborar poèticament la figura paterna, que per elles encarna el vèrtex de la piràmide social i espiritual de la societat patriarcal.

¹⁸⁴ En el cas d’Antoni Marçal, la mort simbòlica es produeix a la vegada que la biològica. El pare de Sylvia Plath havia mort quan ella era una nena i el d’Anna Dodas la va sobreviure.

7. L'apropiació del terme “dona”

7.1 Entre l'activisme feminista i les polítiques d'ubicació

Marçal pren la reflexió sobre el gènere com a eix vertebrador de la seva obra, en la qual el terme “dona” experimenta una important evolució. Progressivament, la poeta llisca dels poemes més vinculats a l'acció política cap al qüestionament de la identitat. El discurs abreviat dels primers poemaris es va replegant sobre ell mateix i s'encamina cap a una literatura més introspectiva, en què la lluita s'incrusta al propi discurs i a les possibilitats del llenguatge, que espeternega per recol·locar-se en l'espai de la postmodernitat. La reivindicació per part de la poeta del cos de dona com a posició política i de la veu femenina com a lloc d'enunciació es du a terme amb la crisi del sistema de representació del subjecte com a teló de fons, i aquest fet introdueix un focus important de desestabilització que Marçal ha d'encarar per intentar resoldre el litigi entre els problemes que planteja la dona entesa com a essència i els que implica la desintegració del subjecte.

El dilema entre l'essencialisme i el construccionisme és propi (i en certa mesura, definitori) de la postmodernitat, un concepte molt ampli que abraça tant aspectes socioeconòmics de la civilització postindustrial, com moviments artístics o les polítiques de representació, i que recull una gran diversitat de posicions teòriques, entre les quals la crítica de Derrida a la metafísica de la presència, l'anàlisi de la relació entre poder, coneixement i discurs de Foucault, i el qüestionament de les metanarratives que han estructurat el pensament occidental de Lyotard. De les diverses aportacions al voltant de la postmodernitat, la que ens interessa per a l'anàlisi que plantegem aquí és la reflexió sobre la descentralització del subjecte i tot el que comporta.

Malgrat la disparitat de posicions entorn de la postmodernitat, hi ha un cert consens sobre el fet que la concepció de racionalitat arrelada en la Il·lustració i que pretén establir veritats universals s'ha esgotat i que el “jo” essencial, coherent i unitari ha deixat pas a un subjecte fragmentat, múltiple i en contínua transformació. Aquesta nova formulació de la subjectivitat ha fet replantejar els fonaments del feminisme, ja que ataca frontalment el seu pressupòsit bàsic, el de l'existència d'un vincle entre les dones. Si el concepte de “dona” és un fenomen històric desproveït de qualsevol essència, el subjecte/dona es desintegra en tant que ésser empíric i s'estronca d'arrel la possibilitat d'acció política i de transformació social, precisament en el moment en què

el moviment feminista està organitzat i les seves reivindicacions comencen a trobar resposta.

Algunes teòriques com Nancy Hartsock consideren que aquesta coincidència és, si més no, sospitosa. Hartsock es pregunta: “Why is it that just at the moment when so many of us who have been silenced begin to demand the right to name ourselves, to act as subjects rather than objects of history, that just then the concept of subjecthood becomes problematic?”¹⁸⁵ (1990, 163). Christine Di Stefano encara va més lluny i suggereix que la postmodernitat és la successió lògica del camí inaugurat per l’home blanc burgès i que, d’alguna manera continua marcat per la masculinitat: “Postmodernism expresses the claims and needs of a constituency (white, privileged men of the industrialized West) that has already had an Enlightenment for itself and that is now ready and willing to subject that legacy to scrutiny (1990, 75)”¹⁸⁶.

El fet de considerar el gènere una formació discursiva, una estabilitat il·lusòria, ha despertat una onada d’escepticisme respecte la seva viabilitat o operativitat en tant que categoria analítica. Algunes teòriques assenyalen que la pretensió de reconèixer les diferències (gènere, raça, classe, ètnia, etc.) pot acabar desembocant en la seva reducció a la intercanviabilitat i a l’equivalència, i en última instància, a la indiferència. Susan Bordo sosté que tota teoria necessita punts de recolzament si no es vol acabar en el relativisme i l’individualisme, i defensa el gènere com un dels conceptes que cal mantenir per qüestions tàctiques, ja que afirma que, tant si ens agrada com si no, la nostra cultura es construeix *de facto* sobre la dualitat genèrica, i que no podem escapar a la codificació masculí/femení: “One cannot be “gender neutral”¹⁸⁷ in this culture (1990, 152)”.

Moltes de les feministes contemporànies han buscat enfocaments per reintroduir el gènere com a categoria d’anàlisi i de possibles accions polítiques bo i deixant enrere l’essencialisme. Adrienne Rich apuntala la fructífera noció de “política de la posició” a *Sangre, pan y poesía* (1986c) i pren el cos, en el qual es creuen de forma indissoluble aspectes com el gènere i la raça, com a principal localització a partir de la qual bastir el

¹⁸⁵ “Per què és precisament en el moment en què tantes de nosaltres que hem estat silenciades comencem a demanar el dret d’anomenar-nos, d’actuar com a subjectes i no com a objectes de la història, que el concepte de subjectivitat esdevé problemàtic?” (Traducció de CR)

¹⁸⁶ “El postmodernisme expressa les reivindicacions i necessitats d’un col·lectiu (homes blancs i privilegiats de l’Occident industrialitzat) que ja han tingut la seva Il·lustració i que ara està preparat i disposat a examinar aquest llegat.” (Traducció de CR)

¹⁸⁷ “A la nostra cultura no es pot ser ‘genèricament neutre’” (Traducció de CR)

seu discurs. Gayatri Spivak proposa acceptar la diversitat contradictòria i adoptar identitats estratègiques conscients i auto-crítiques mitjançant les quals establir aliances temporals que permetin una política col·lectiva: és el que ella anomena “essencialisme estratègic” (1987). Rosi Braidotti, per la seva banda, encunya l’any 1994 el terme “subjecte nòmada”, una figuració que expressa una identitat feta de transicions que serveix, no obstant, com a ancoratge de pràctiques discursives i socials, i que ofereix localitzacions canviants per a les veus corporitzades de les dones.

Tal com hem observat en anteriors capítols, la poètica de Marçal es nodreix de les principals tendències del feminisme: la progressió des de l’activisme feminista cap les polítiques d’ubicació està en consonància amb l’evolució de les teories de pensament. Marçal pren “la dona” com a punt de partida, “Vindicarem la nit/ i la paraula DONA” (BD, 170). Es tracta de l’estratègia del “self-naming” a la qual al·ludeix Judith Butler (1993, 228), la reivindicació d’una categoria identitària mitjançant una nomenclatura, sovint devaluada, que suposa una totalització contingent i temporal. El terme “dona” porta associats una sèrie de comportaments (ser tafañera, inconstant, manipuladora, etc.), que han estat imposats i que esclavitzen, però l’ús de la categoria és necessari per procedir-ne a la deconstrucció i a l’alliberament. A través de la seva poesia, Marçal redota de sentit el cos femení, i bascula d’una situació en què ella es troba sotmesa al terme “dona” a dominar-lo ella en tant que subjecte enunciator. Escollir *ser dona* com a lloc d’enunciació és en la poesia marçaliana un acte conscient i deliberat que li permetrà alliberar-se i donar veu a totes aquelles persones atrapades pel terme.

A *Cau de bruixes* i *Bruixa de dol* observem una major influència de la perspectiva ginocrítica, que considera que cal aproximar-se a la “sub-cultura” de les dones i que desplega un paradigma en què autora, personatge i lectora treballen conjuntament per arribar a una millor comprensió de la condició de les dones en tant que sers empírics. La “dona”, les “dones” o el “femení” són termes que, dins la ginocrítica, remetent a entitats biològiques, i l’objectiu de les feministes de la tradició anglo-americana és el d’elaborar un “nosaltres” que es pugui traslladar a una posició política.

Als primers llibres de Marçal trobem poemes molt vinculats a la militància feminista com “Drap de la pols, escombra, espolsadors” (CL, 47), en els quals es gesta una voluntat d’afirmació política d’un col·lectiu oprimat, “les dones”. L’autora

revaloritza elements associats a la feminitat (el cos, la natura, l'oralitat, les cançons, la tradició popular) i efectua una sèrie de capgiraments simbòlics, el més destacat dels quals és el de la figura de la bruixa, re-significada positivament. La poeta du a terme aquesta primera reivindicació feminista a partir de la concepció de dona forjada des del patriarcat, invertint el privilegi del masculí pel femení i reclamant una revisió de tot allò que ha estat considerat femení i menystingut sistemàticament.

Com ja hem analitzat, la rehabilitació de la figura de la bruixa serveix a l'autora per fer una crida a la solidaritat entre dones, a l'agermanament o "sororitat", amb l'objectiu de fer front al repte de transformar la societat perquè totes les dones puguin trobar-hi cabuda: "Avui, sabeu? Les fades i les bruixes s'estimen./ Han canviat entre elles escombres i varetes." (BD, 137). La poeta crea ponts per neutralitzar la gran rasa que ha dividit les dones entre les que el sistema accepta i les que rebutja, una divisió que considera espúria ja, malgrat que també hi hagin participat les dones, respon exclusivament a interessos masculins. Cixous sosté que la societat fal·logocèntrica ha convertit les dones en les seves pròpies enemigues: "ellos han cometido el peor crimen contra las mujeres: las han arrastrado, insidiosamente, a odiar a las mujeres (1995, 21)".

En l'obra poètica de Marçal, el jo líric s'identifica amb la bruixa, "Bruixa de dol, al meu cau solitari,/ he clos el llibre on l'òliba fa dia" (BD, 133) i passa de la soledat inicial "i jo sola, entre albera i alba" (BD, 85) a la companyonia que suposa un projecte col·lectiu en el qual embarca a través de les endreces un llarg llistat de fades i bruixes (Anna Costa, Cinta Portillo, Pepa Llopis, etc.). Marçal transita així del singular al plural: "Junes farem nostra la nit" (BD, 155), "Vindicarem la nit" (BD, 170).

L'autora associa, doncs, les bruixes a les militants feministes, ja que, segons Marçal, són aquestes últimes les que prenen el seu relleu en la lluita per a l'alliberament de la dona com observem en el poema "Amb totes dues mans" (BD, 169) inclòs a la secció titulada "Vuit de març" de *Bruixa de dol*. Mercè Otero-Vidal explica que el poema fou escrit amb motiu de la Marxa Antinuclear de l'estiu de 1980, i que fou repartit i cantat col·lectivament per les dones que participaren a l'acte (2010, 76). L'autora insta les dones a superar les pors i a encarar-se a la societat fal·logocèntrica com ho feren les bruixes, reunides al sàbat, perquè és quan actuen conjuntament/políticament que representen un focus de desestabilització més gran per a la societat:

Hereves de les dones
que cremaren ahir
farem una foguera
amb l'estrall i la por.
Hi acudirán les bruixes
de totes les edats.
Deixaran les escombres
per pastura del foc,
cossis i draps de cuina
el sabó i el blauet,
els pots i les cassoles
el fregalls i els bolquers.

Al costat de la tàctica de la inversió simbòlica de les bruixes, Marçal utilitza també en els primers llibres altres estratègies, com la ironia, que en lloc de substituir una escala de valors per una altra, provoca la desarticulació de significats estables. Un clar exemple el trobem en el poema “D’antologia” (CL, 49), la traducció d’una crítica contra les dones escrita per Semònides, que forma part de l’actualització que Marçal fa de la “querelle des femmes”, tal com hem analitzat en el capítol dedicat a la feminització de la religió.

Versos del poeta grec com per exemple “La que sembla que tingui més senderi/ segur que, al capdavall, ofèn molt més” (CL, 52), adopten nous significats si formen part d’un poemari de Maria-Mercè Marçal. El procés pel qual se superposen i conviuen descodificacions contradictòries és una operació complexa en què la responsabilitat ja no és tan sols de l’autor, en aquest cas de la traductora, sinó de l’intèrpret. La ironia només tindrà lloc si la persona que llegeix interpreta les claus de lectura que ens proporciona l’autora, i que no estan en el poema (una traducció que pretén ser fidel) sinó en la lectura mordaç i indòcil que ella mateixa fa del estereotips femenins i de la transmissió del llegat literari en la resta del recull.

La ironia és una modalitat que encaixa perfectament amb la pèrdua de certeses de la postmodernitat ja que ens instal·la en la paradoxa: genera i desmenteix significats al mateix temps i difereix indefinidament una lectura tancada. Es tracta de la *différance* derridiana, que trobem tant en la ironia com en la deconstrucció de figures femenines com la sirena o Cassandra, i en llibres posteriors, Eva i la dona de Lot, de les quals no s’ofereix una interpretació alternativa sinó que són utilitzades, precisament, per mostrar

la impossibilitat d'atorgar-los un significat coherent i fix¹⁸⁸. La inestabilitat de terme “dones” s'evidencia des del primer poemari marçalià i permet un marge que la poeta vol convertir en espai de lluita i de possibles transformacions.

La recerca de la poeta al voltant de la “dona” i el “femení” va lligada a la preocupació per definir i acotar la identitat des de la qual afirmar-se. Paraules com “barana”, “confins”, “tanques”, “termes”, “límits”, etc. palesen al llarg de l'obra aquesta inquietud, però és sobretot a partir de la relació amb l'alteritat (el fetus, l'amant i el pare a *La germana, l'estrangera* i *Desglaç*, la mort a *Raó del cos*), que el jo poètic comença a esfilagarsar-se. Els límits entre la identitat i l'alteritat es fonen: “tu ets jo” (SO, 267), “Sóc jo i sóc una altra” (SO, 267), “Jo no sé pas on són els meus confins” (GE, 371), “Jo sóc l'altra. Tu ets jo mateixa” (D, 493).

Qualsevol fixació temporal de la identitat respon a una presa de decisió i Marçal aposta per posicionar-se en tant que dona, un terme que haurà d'apropriar-se. Atès que tradicionalment la dona ha estat associada a la corporalitat i l'home al pensament, per tal de reivindicar la seva posició de subjecte sense renunciar al cos, Marçal desballesta l'escissió entre la part espiritual i la material, i presenta a través de la seva poesia un cos que no es contraposa al pensament sinó que s'hi fusiona. El jo poètic marçalià, encarnat i marcat com a femení, es concreta sobretot en el tractament de l'embaràs i del cos desitjant en poemes en els quals la unitat del jo es manté tan sols per mostrar-ne la seva fragilitat, tal com analitzarem en capítols posteriors.

7.2 El femení com a metàfora del lloc d'enunciació

Amb la inquietud per la situació de la dona, Marçal concreta un interès inicial per la justícia social en general. Ja hem comentat que, en el primer poemari, l'autora explicita la seva pertinença a una nació oprimida i mostra una marcada consciència de classe. El compromís amb la col·lectivitat i la preocupació pels exclosos sembla trobar en el femení la metàfora d'un lloc d'enunciació perifèric que, a través de la denúncia de la subjugació femenina, aquella que afecta l'autora de més a prop, reivindica la veu de tots aquells considerats *l'altre de l'altre*. Cal tenir en compte que la poesia és idònia per fer aquesta operació perquè és l'espai privilegiat de la metàfora.

¹⁸⁸ Vegeu el capítol dedicat a la reformulació dels estereotips.

“La dona” en l’escriptura marçaliana pot ser interpretada d’una forma més àmplia que ens porti a reflexionar sobre les relacions de poder i dominació, i el paper que hi juga el llenguatge. En el cas de Marçal, proposem una lectura en què “el femení” suposi alhora un mitjà de reflexió sobre el funcionament de la societat generitzada (dividida en dos gèneres), i la metàfora d’una posició enunciativa excèntrica, és a dir, en conflicte amb el discurs normatiu. Considerem que oferir una lectura no essencialista de l’obra de Marçal és una forma d’actualitzar-la dins el nou context, tal com ella mateixa féu amb altres escriptors com Arderiu, Leveroni o Salvà. Aquesta és, a més, l’actitud davant la literatura que Marçal defensa en tant que lectora i crítica, tal com fa palès aquest fragment del pròleg de *Memòria de l’aigua*:

Què vol dir aquest desig de “fins i tot després de morir, seguir escrivint?”. Al meu entendre, no és només allò del ‘dur desig de durar’ que deia Paul Éluard... no només el desig que les pròpies paraules restin i perdurin. Sinó el fet que siguin llegides com a noves en nous contextos i així prenguin nous significats, siguin nou aliment, nova sang per a un públic lector. (Marçal 1999, 9)

L’obertura del terme “femení” suposaria una forma de donar vigència a la seva obra i fer que ens continuï interpel·lant en un moment en què la situació de les dones es troba en un estadi radicalment diferent. Aquesta coexistència de significats dins el “femení” el trobem en l’*écriture féminine* de Cixous, que no es presenta com una escriptura duta a terme per dones sinó un efecte o modalitat d’escriptura. Hélène Cixous la concep com un discurs respectuós amb la diferència, amb l’*altre*, a qui es pretén deixar respirar i no fer violència en el procés d’aprehensió. Tot i el terme que Cixous utilitza, “escriptura femenina”, i el fet que la presenti com a alternativa al discurs patriarcal, l’autora sosté que una *écriture féminine* duta a terme per homes és infreqüent però no impossible a causa de la bisexualitat latent en tot subjecte i n’assenyala exemples masculins com James Joyce, Heinrich von Kleist, Franz Kafka o Jean Genet:

Raros son los hombres que pueden aventurarse al extremo en que la escritura liberada de la ley, despojada de la medida, excede la instancia fálica, donde la subjetividad que inscribe sus efectos se feminiza. (Cixous 1995, 47)

Malgrat que Cixous parteix del desig femení, i que se l’ha acusat d’essencialisme arguint que la sexualitat no és una qualitat innata sinó que es

desenvolupa en contacte amb el sistema simbòlic que es pretén desestabilitzar¹⁸⁹, el fet que l'*écriture féminine* pugui ser practicada tant per homes com per dones mostra que quan Cixous utilitza nocions biologistes (*jouissance*, llet materna), ho fa metafòricament¹⁹⁰.

Alice Jardine desvincula completament el terme “dona” de la biologia amb el concepte “gynesis”, encunyat l’any 1985, que defineix com el procés pel qual els discursos retornen cap a ells mateixos i es creen nous espais, anomenats “femenins”, on té lloc una “new presentation of the irrepresentable”¹⁹¹ (1993, 39). La gynesis seria el procediment inherent a la condició postmoderna pel qual es posen en circulació noves maneres de pensar, parlar i escriure. Jardine afirma que ““woman”, “the feminine”, and so on have come to signify those *processes* that disrupt symbolic structures in the West”¹⁹² (1993, 42). Fent al·lusió a la gynesis de Jardine, Beatriz Suárez Briones escriu:

Aquí la *écriture féminine* no describe la escritura desarrollada por las mujeres sino los atributos simbólicamente femeninos de la escritura de vanguardia: escribir “como una mujer” (o leer “como una mujer”) es algo que no tiene que ver con el sexo del sujeto, sino con el modo en que —el lugar desde donde— se escribe (es decir, lo femenino se ha convertido en una metáfora de ubicación). (Suárez Briones 1997, 329)

En el cas de Marçal, nosaltres optem per la cohabitació de significats. La poesia té la capacitat de recollir múltiples punts de vista simultanis mitjançant, sobretot, la ironia i la metàfora, recursos que requereixen una lectura i una descodificació actives i intencionades, arrelades en un moment històric determinat. La noció de “femení” amb la que treballem no ho redueix tot al textual ni al social sinó que considerem que el poema fet cos, o el cos del poema, és una intersecció dels discursos poètic, biològic, simbòlic, i social.

¹⁸⁹ El plantejament de l'*écriture féminine* ha estat criticat per autores com Ann Rosalind Jones, que considera que partir d’una subjectivitat femenina libidinal universal no té en compte les variacions de classe, raça o cultura, o les evolucions que puguin experimentar les dones al llarg de les seves vides, i que unificant la sexualitat de totes les dones acaba reforçant el en lloc de combatre el sistema simbòlic, el reforça. (Jones 1993, 361-363).

¹⁹⁰ Aquesta opinió és defensada per Mary Jacobus (Jacobus 1991, 190).

¹⁹¹ “Nova representació de l’irrepresentable” (Traducció de CR)

¹⁹² “‘Dona’, ‘allò femení’ i demés han passat a significar aquells *processos* que trastocuen les estructures simbòliques a Occident” (Traducció de CR)

7.3 Dones i gitanos: Maria-Mercè Marçal i Federico García Lorca

Per desenvolupar i aclarir a què ens referim en sostenir que ‘el femení’ a l’obra de Marçal es pot interpretar com el lloc des d’on s’escriu, ens servirem de la particular i intricada relació que la poeta estableix amb l’obra de Federico García Lorca, escriptor que canta els desheretats a través de l’ètnia gitana. La incomoditat extrema dels dos poetes davant les expectatives socials amb què no encaixaven, els forçà a buscar noves formes d’expressió que trobaren en la reivindicació de les identitats femenina i gitana, a les quals insuflaren prou força per fer-se sentir per les esclatxes del discurs hegemònic. En una entrevista amb Marta Nadal, la poeta manifesta les seves afinitats amb l’andalús i assenyala que Lorca fa un l’ús metafòric de la comunitat gitana:

Posar en qüestió uns arquetips comporta entrar en conflicte amb una tradició. D’aquí que, necessitats com estem d’una col·lectivitat, la cerquem en una instància mítica que seria el popular. Per això Lorca és un poeta amb qui connecto tant. Ell acudí al popular perquè havia entrat en lluita amb la col·lectivitat real, històrica; en aquesta situació se cerca, no diré una pàtria perquè la paraula no m’agrada, però sí una comunitat, com seria la dels gitanos, per exemple, en el cas del poeta andalús. (Marçal a Nadal 1989, 26)

Determinades circumstàncies vitals del poeta granadí -el fet de ser homosexual entre altres- feren difícil el seu encaix amb el discurs normatiu i aquestes tensions emergeixen en els seus versos a través de col·lectius que també es troben en conflicte amb la societat. Lorca troba una sortida al discurs perifèric mitjançant del gitanos a *Romancero gitano* o *Poema del cante jondo* i els negres a *Poeta en Nueva York*. Sense deixar d’al·ludir a les difícils circumstàncies en què viuen aquestes comunitats, en la seva poesia funcionen com a metàfores de la veu exclosa del discurs.

Si bé en el cas de Federico García Lorca l’al·legoria és evident, ja que no era ni negre ni gitano, en el de Marçal, que es definia en tant que dona i feminista, els significat de “dona” en la seva poesia es desdobla. Els versos marçalians exploren d’una banda la condició femenina i de l’altra, transformant allò femení en metàfora, reflexionen sobre els mecanismes de dominació exercits a través del simbòlic, determinat al seu torn pel llenguatge.

L’empremta de Lorca és més present en els poemes marçalians amb un to polític reivindicatiu en els quals la veu poètica de Federico García, executat l’any 1936 pels insurrectes a causa de les seves simpaties republicanes i de la seva oberta homosexualitat, ressona a mode d’homenatge. El títol d’una de les seccions de *Cau de*

llunes, “Lluna granada” (CL, 59), no deixa cap dubte sobre el tribut que li rendeix Marçal: combina la lluna omnipresent a l’obra de Lorca amb la ciutat d’origen i de mort del poeta, Granada, tenyida de color grana a causa del seu assassinat. Per Marçal, Lorca representa un clam a favor de la llibertat i una veu segada injustament.

En el primer poemari marçalià apareixen un seguit de víctimes innocents que enllacen tant amb els poemes de Lorca com amb la seva mort. Una d’aquestes figures crístiques és Francesc Layret¹⁹³ a qui Marçal vincula amb el torero Ignacio Sánchez Mejías, amb qui sembla que Lorca mantingué una relació sentimental i a qui el poeta dedicà una elegia. En el poema a Francesc Layret, Marçal emprà la mateixa estratègia que Lorca a “Llanto a Ignacio Sánchez Mejías”. El poeta granadí repeteix obsessivament “A las cinco de la tarde” (1998, 671) en una temptativa desesperada de retenir el temps, de fer tocar les campanades de les cinc eternament per evitar que arribi, després d’una cornada letal, l’instant de la mort del torero. Anàlogament, en el poema que Marçal adreça a Layret, l’autora intenta, amb la repetició de “Vint bales foren, vint bales”, al·literació que reproduïx les detonacions, congelar el moment en què les bales “segaren l’alè de l’aire” i oposar així resistència al pas de temps i a les bales que acabaren amb la vida de l’anarquista.

El número cinc, hora (poètica) del decés de Sánchez Mejías, és recuperat per Marçal al poema que segueix el dedicat a Layret, el poema-malefici contra Augusto Pinochet, de manera que els dos poemes marçalianes es vinculen entre ells a través de Lorca mitjançant la xifra cinc, associada a la mort i a la fatalitat. En el poema sobre el dictador xilè, la poeta esmenta “cinc punyals” i “cinc claus”, que no fixen Pinochet a la creu sinó que li són amartellats al cap, de manera que, per oposició a Sánchez Mejías i a Layret, el dictador es converteix en una mena d’anticrist. Marçal es refereix així a l’altra cara de l’opressió, assenyalant els règims polítics totalitaris que sufoquen brutalment la lluita de la classe obrera, de la mateixa manera que Lorca denunciava l’arbitrarietat i repressió de la guàrdia civil en la seva persecució dels gitanos.

Ara bé, ni Lorca ni Marçal ofereixen una visió simplista i maniquea. Ja hem analitzat com la poeta urgellenca busca els mecanismes de poder en els dispositius de generació de significats i en la posada en circulació de discursos. Malgrat ser anterior a

¹⁹³ Maria-Aurèlia Capmany escrigué amb Xavier Romeu una obra de teatre al voltant de la figura de Layret titulada *Preguntes i respostes sobre la vida i la mort de Francesc Layret: advocat dels obrers de Catalunya* (1971).

les aportacions de Lacan i Foucault, la poesia de Lorca assenyala cap a la mateixa direcció i dona a entendre que la força bruta de les forces de l'ordre no és tan aclaparadora com el caràcter prescriptiu del discurs. Recordem per exemple que, Antoñito el Camborio, el gitano homosexual arrestat per la guàrdia civil, acaba assassinant pels seus propis cosins, que volen defensar una determinada noció de masculinitat i netejar l'honor del clan a "Muerte de Antoñito el Camborio" (G. Lorca 1998, 301).

Paral·lelament a l'exclusió, Lorca també reflexiona sobre el gènere i treballa per deconstruir, en el seu cas, el concepte de masculinitat, que inclou, entre altres preceptes, el de l'heterosexualitat. En trobem un exemple en el poema "La casada infiel" (G. Lorca 1998, 285) on el narrador relata en primera persona una conquesta amorosa vantant-se d'haver seduït una noia casada sense massa esforç. La manera en què l'autor fa parlar el protagonista deixa entreveure la seva disconformitat amb l'exhibició de virilitat del narrador, al qual Lorca observa sorneguerament des de la distància:

No quiero decir, por hombre,
las cosas que ella me dijo.
La luz del entendimiento
me hace ser muy comedido.

El poema es presta a una lectura irònica que ridiculitza el narrador projectant una mirada diferent sobre la mateixa actitud que el convertia en heroi: les ínfulas de superioritat, la fatxenderia, el paternalisme respecte la noia, a manca d'empatia i d'interès pels sentiments d'aquesta. La construcció social del "mascle" (inseparable de la de femella) és un dels temes que es tracten de forma més o menys tangencial en bona part de l'obra de Lorca, una altra de les coincidències amb Marçal.

Tal com hem analitzat, una de les vies explorades per Marçal amb el propòsit de fer emergir les veus dissidents, les que no troben representació dins el discurs hegemònic, consisteix en la inscripció de traces de la tradició oral, que vincula a la genealogia femenina. L'oralitat com a pòrtic de veus relegades als marges del discurs també havia estat utilitzada per Lorca amb l'objectiu d'articular el sentir dels gitanos, una comunitat que, com la de les dones, ha estat apartada de l'escriptura i ha transmès el seu llegat per via oral. Gitanos i dones es troben banyats per la llum de la mateixa lluna, símbol privilegiat tant en els versos lorquians, en què està associada a la comunitat gitana, com en la poesia de Marçal, que vincula lluna i feminitat. Aquests dos

col·lectius tenen una relació molt estreta amb la lluna, que s'apropien en forma en collarets, anells i arracades, i amb la qual s'estableix una espècie de simbiosi. Si a *Romancero gitano*, Lorca escriu:

Huye luna, luna, luna.
Si vinieran los gitanos,
Harían con tu corazón
Collares y anillos blancos (G. Lorca 1998, 272)

Marçal, a *Cau de llunes*, replica:

Mireu quin caramull
de llunes blanques!
Duc llunes i cançons
per arracades. (CL, 57)

En el vincle entre dones i gitanos veiem les estratègies que ambdós poetes busquen a través de la incorporació de certa tradició oral. Lorca presenta una visió mítica i idealitzada dels gitanos, que representen per ell l'instint, el contacte amb la natura i les forces tel·lúriques, i pren com a referència el *cante jondo* per acostar-se a l'ànima gitana. En el cas de Marçal, com ja hem estudiat, la poeta escriu romanços, corrandes i cançons per reivindicar una expressió femenina. L'exclamació "ai", que deixa al descobert l'ànima gitana amb una bellesa terrible i esquinxada en l'obra de Lorca "¡Ay, amor/ que se fue y no vino!" (1998, 43) "Ay yayayayay,/ que vestida con mantos negros!" (1998, 463) apareix també en els poemes de Marçal "ai, amic, l'amor fa sang" (CL, 69) "ai!, quan trencava la nit!" (CL, 38) "ai, no la mosseguis/ l'ametla amarganta" (CL, 88).

El cant profund, orígens endins, que bateja de forma rítmica a l'interior del vers fa aflorar la bellesa de l'irrepresentable, del monstruós, del terrible, d'allò rebutjat pel discurs i que el sacseja des dels límits en forma de "dona" o de "gitano". Hem assenyalat el que considerem coincidències en les temàtiques i estratègies emprades pels dos poetes per fer emergir les veus d'aquells a qui el discurs escup. Nosaltres creiem que si la poesia de Marçal i de Lorca es regenera i rejoyeneix a cada lectura és precisament perquè tracta alhora el tema de la "diferència sexual" i el de la "diferència" *tout court*, convocant així una multitud de veus perifèriques i marginals.

PART II

8. La inscripció de sentit a través del cos

L'obra poètica de Marçal mostra el cos com a construcció cultural en deixar al descobert els mecanismes de significació i en re-significar-lo altrament. Com veurem a continuació, el cos ha estat tradicionalment un dels espais on s'ha inscrit el discurs de poder i des d'on ha exercit el control. Tenir un cos determinat condiciona la representació identitària i el reconeixement d'un subjecte identificable, i ser conscients de la càrrega ideològica inserida en el cos ens situa en una posició més avantatjosa a l'hora de gestionar la nostra representació, tal com elaboren les teòriques del feminisme de la diferència a partir de les reflexions de Michel Foucault, entre d'altres.

El cos és un producte cultural que ha estat *naturalitzat*. Si la distinció natura/cultura només es pot establir des de la cultura, allò que entenem per natura no és altra cosa que una construcció cultural, que varia en funció del moment històric. Així, el cos està permanentment en procés: no *és* sinó que *esdevé*. I només esdevé en tant que ha estat codificat per ser intel·ligible a través del llenguatge. Fora d'ell no té sentit. Meri Torras explica que “el cuerpo ya no puede ser pensado como una materialidad previa e informe, ajena a la cultura y a sus códigos. No existe más allá o más acá del discurso, del poder del discurso y del discurso del poder.” (2007, 20).

La pregunta per la identitat i l'alteritat que travessa l'obra marçaliana està ancorada en el cos i en la manera en què aquest pren sentit i esdevé a través de les paraules. Una concepció ben allunyada del pensament cartesià, que assimila el cos a la matèria (*res extensa*, que ocupa espai) i l'oposa a l'ànima o esperit (*res cogitans*, que pensa), teoria que ha tingut un pes predominant en el pensament occidental. Descartes atorgà un estatut especial al cos, que diferencià de la resta de *res extensa* a causa de la seva relació privilegiada amb la *res cogitans*. Ara bé, tot i que determinà que el vincle entre el cos i la consciència s'articulava a través de la glàndula pineal, no donà més detalls al respecte. A més, la teoria cartesiana no deixa lloc per a l'*altre*. Si tal com afirma a les dues primeres *Méditations métaphysiques*, el subjecte és a la vegada “el que pensa” i “el que pensa que pensa”, el “cogito ergo sum” només pot enunciar-se en primera persona. No podem concebre la consciència d'un *altre*, ja que el subjecte hauria de ser ell mateix aquesta consciència i l'*alter ego* passaria a ser l'*ego*, contradient la seva pròpia essència.

Filòsofs posteriors han introduït el llenguatge i han redefinit el subjecte de forma dialògica. Per compendiar el procés de forma breu, i necessàriament esquemàtica i reduccionista, podem afirmar que Fichte, i més endavant, Hegel, consideren que la consciència no es replega sobre ella mateixa sinó que li és inherent el reconeixement d'altres consciències a través del llenguatge. El nou *cogito* és plural ja que comprèn l'intersubjectivitat com a element constitutiu: l'autoafirmació de la consciència no pot produir-se si no és en relació amb una altra consciència. Fichte ho sintetitza d'aquesta manera: “Pas de Toi, pas de Moi, pas de Moi, pas de Toi”¹⁹⁴ (1964, 83). Ara bé, el cos continua sense tenir-se en compte en les reflexions sobre el subjecte.

Un dels pensadors fonamentals que introdueix el cos a l'hora d'abordar la identitat/alteritat és Maurice Merleau-Ponty¹⁹⁵, que dissol la dicotomia entre *res cogitans* i *res extensa* en el que anomena “consciències encarnades”, línia en la qual sembla inscriure's Marçal. Merleau-Ponty s'allunya de la concepció de fur intern i concep la consciència com una obertura als altres, de tal manera que caldrà replantejar-se l'estatus de la consciència, i sobretot, la seva relació amb el cos, ja que és a través d'ell que ens trobem immersos en el món. Segons Maurice Merleau-Ponty, el cos és fundador de coneixement a partir d'una obertura originària: ocupa la part de saber pre-tètic, pre-objectiu, el que sempre es pressuposa. El pensador apunta que és a través del nostre cos que estem en el món, amb qui ens permet establir una relació. Però en considerar el ser humà com a consciència corporeïtzada, el món (que inclou les altres consciències corporeïtzades) es converteix en una prolongació del propi cos i l'alteritat es dilueix. Jo i l'altre, afirma Merleau-Ponty, són “comme deux cercles presque concentriques, et qui ne se distinguent que par un léger et mystérieux décalage”¹⁹⁶ (1969, 186).

En consonància amb la línia de la consciència com a intencionalitat corporal de Merleau-Ponty, en l'obra de Maria-Mercè Marçal el cos apareix com a breixa perceptiva al món. Les seves experiències tenen lloc dins, a través i gràcies al cos, convertit en condició de possibilitat¹⁹⁷. Com per Merleau-Ponty, el món marçalíà és una

¹⁹⁴ “Sense Tu no hi ha Jo, sense Jo no hi ha Tu.” (Traducció de CR)

¹⁹⁵ Filòsof francès que va publicar obres fonamentals com *La phénoménologie de la perception* (1945), *Le visible et l'invisible* (1964) o *La prose du monde* (1969).

¹⁹⁶ “Com dos cercles quasi concèntrics que només es distingeixen per un lleuger i misteriós decalatge” (Traducció de CR)

¹⁹⁷ La construcció de significat a partir del cos en la poesia marçaliana és una de les idees centrals de la tesi de Noèlia Díaz-Vicedo: “The process of meaning in Marçal's work occurs through the interaction of

extensió del propi cos. L'anatomia s'empara de la natura "ull de la mar" (SO, 215), el "palmell de la duna" (BD, 194), "la carn de l'onatge" (BD, 131), "l'alè de l'aire" (CL, 38) i a la inversa, "les sines de la duna" (SO, 237), "al sorral del meu cos" (SO, 186), "quina onada el meu ventre" (SO, 238). Marçal es pregunta pel "léger et mystérieux décalage" que en ens separa de *l'altre* i marca els límits de la identitat. Es tracta d'una frontera fluctuant que es desdibuixa constantment i que, per tant, es contraposa a la idea de Jo tancat i totalitzador. I Marçal se situa precisament en ple decalatge, allà on es desarticula un dels metarrelats de la postmodernitat, la idea de subjecte sobre la qual s'ha basat durant segles la nostra comprensió del món. Marçal explora la triple figura de la poeta com a amant, mare i malalta terminal, de manera que assistim a un intens *tour de force* a través del cos entre el Jo i el fetus, el Jo i l'amant, i el Jo i la mort.

Per l'autora, els confins de la identitat i l'alteritat es dirimeixen en el cos, convertit en camp de batalla. Es tracta d'un espai problemàtic en el qual, a més de la qüestió de la identitat, Marçal hi descobreix tota una sèrie d'assumpcions que, naturalitzades pel discurs normatiu, exerceixen una gran violència contra les dones i en coarten subreptíciament la llibertat. Marçal es mostra presta a reconsiderar els axiomes a partir dels quals s'organitza la societat, tot allò inqüestionat i admès tàcitament com a inqüestionable. Les concepcions biologistes de la maternitat, l'heteronormativisme i la invisibilitat de les relacions sexuals entre dones, el rebuig dels cossos femenins considerats disfuncionals després d'una amputació de pit, entre altres, són qüestions que la poeta arrenca del silenci i força a repensar a través de la seva poesia.

the body and the experience derived from it, subsequently performed in the sociosymbolic context." (2011, 63)

9. La maternitat

9.1 Entre la ruda i l'heura

Maria-Mercè Marçal es quedà embarassada inesperadament l'any 1980 i es veié obligada a plantejar-se tota una sèrie de qüestions. La poeta no era una mare vocacional, Marçal havia expressat en veu alta les seves reticències a tenir fills, “tenia horror de quedar embarassada, perquè em feia l'efecte que la maternitat em clavaria en un lloc, em posaria una trampa de la qual no podria sortir” (Marçal a Sabadell 1998a, 18), i estava especialment preocupada per la conciliació entre la vida privada i la professional “cap home, que jo sàpiga, s'ha vist impel·lit a la tria dolorosa entre paternitat i escriptura” (2004c, 145). Cal tenir en compte, a més, que l'autora es quedà embarassada després de separar-se del seu marit, amb qui no tingué descendència, i que no volgué revelar mai el nom del pare de la criatura. Tirar endavant l'embaràs, doncs, suposava ser mare soltera en una Espanya que acabava de sortir del franquisme¹⁹⁸, i a més, era una decisió que calia prendre a contrarellotge.

L'experiència de l'embaràs féu estremir l'espai més íntim de la poeta i la trasmutà de tal manera que quedà sumida en un estat de confusió. Per tal d'articular l'amalgama de sensacions i pensaments en paraules, Marçal escrigué una espècie de dietari¹⁹⁹ poètic, resultat d'un gran esforç per donar forma al desordre: “Com en altres ocasions, són normalment aquestes experiències que de cop generen el caos les que m'han desencadenat la necessitat de poesia” (2004c, 202). L'elaboració poètica de la maternitat la trobem majoritàriament a *Sal oberta* i *La germana l'estrangera*, en què l'autora tracta la gestació, el part o l'al·letament.

La poeta ja havia reivindicat la figura mare des de la seva posició de filla, però la qüestió pren una nova dimensió amb la possibilitat de convertir-se en mare ella mateixa. La maternitat entronca amb la revalorització de la figura materna i amb la creació d'una genealogia literària femenina, vector que travessa tota l'obra de la poeta. Alhora, l'autora fa un pas més enllà en les seves reflexions entorn a la identitat/alteritat i

¹⁹⁸ El fet de ser mare soltera a principis dels anys vuitanta tenia implicacions legals, ja que el fill o filla era inscrit com a il·legítim. Maria-Mercè Marçal, juntament amb l'advocada Magda Oranich, va dur a terme tot un plantejament legal per evitar que constés en els documents oficials (informació facilitada per Fina Birulés). Podeu trobar més informació sobre les modificacions en la situació jurídica de les dones a “Canvis legals que van ‘canviar’ la nostra vida” de Conxa Llinàs (2008).

¹⁹⁹ Marçal es refereix amb aquest mateix concepte a l'obra de Marina Svetaieva i Anna Akhmàtova: “Bona part dels seus textos poden ser entesos com les pàgines d'un peculiar dietari, d'un dietari, no cal insistir-hi, d'una extraordinària qualitat” (Marçal 1998b, 158).

a la relació amb el propi cos, que passen a formar part d'una mateixa problemàtica: Si el jo no està delimitat pel cos, si la pell no marca la frontera entre el jo i l'altre, de quina manera podem establir els propis confins? La identitat passa a ser necessàriament elàstica i dúctil com el ventre d'una embarassada, i l'experiència de la maternitat li serveix, juntament amb l'amor entre dones²⁰⁰, i més endavant, la malaltia, per elaborar una nova concepció del jo en què el cos no s'oposa a la part espiritual de la persona sinó que tots dos aspectes funcionen de forma indissoluble.

L'originalitat de l'obra de Marçal en el tractament de la maternitat rau precisament en la reflexió al voltant de la pròpia identitat, en el fracàs sostingut de fixar-la, ja que s'escapa i es fa fonedissa cada cop que li llancem la xarxa del llenguatge, una qüestió que es troba subjacent en tota l'obra marçaliana però que es fa més visible quan el conflicte jo/altre s'aborda frontalment, com és el cas de la relació mare/embrió²⁰¹. La qüestió identitària es torna encara més complexa si tenim en compte que, per Marçal, el fet de tirar o no endavant l'embaràs depenia completament de la decisió que prengués ella. La poetització de la possibilitat d'avortar és un altre dels aspectes innovadors de la seva obra, que pren com a punt de partida la controvertida idea que una dona disposa lliurement del seu cos, una de les proclames de la segona onada feminista. Pressuposant el dret a decidir, els poemes marçalians presenten l'estira-i-arrotonsa entre la ruda, herba abortiva, i l'heura, nom que acabarà donant a la seva filla.

9.2 Aproximacions a la maternitat des del feminisme

La maternitat s'ha considerat tradicionalment un tret definitori de la dona, i la identificació de femení i maternal ha estat fonamental en l'establiment de la divisió de rols. Les pràctiques discursives al voltant de la maternitat han destacat la gran responsabilitat que suposa gestar, parir i criar els infants que asseguraran la pervivència de la nissaga, una al·legació que a la vegada ha servit subrepticiament per relegar les

²⁰⁰ L'amor entre dones també és tractat a *La germana, l'estrangera*.

²⁰¹ La confusió identitària en la relació mare/fetus és tractada per Luce Irigaray a *Et l'une ne bouge pas sans l'autre* publicada l'any 1979. Es tracta d'un breu relat escrit en primera persona en què es dona veu a l'embrió i en què es plantegen qüestions semblants a les que es tracten en la poesia de Marçal: "Où es-tu? Où suis-je? Où retrouver la place de notre passage? De l'une à l'autre? De l'une dans l'autre?" (Irigaray 1979, 18). Amb posterioritat a la seva elaboració poètica de l'embaràs, Marçal coneix l'obra d'una poeta francesa del segle XIX que també havia tractat aquesta temàtica, Marceline Desbordes-Valmore, i encapçala un poema de *La germana, l'estrangera* amb el següent vers de la francesa: "Car si près que tu sois l'air circule entre nous".

dones a l'espai domèstic²⁰². Amb aquesta manera de concebre la maternitat s'estreny el vincle entre dona, cos i natura, i es justifica així l'exclusió de la dona de l'àmbit del pensament, al qual se la contraposa. El model de l'àngel de llar, la dona dedicada a reproduir l'estructura patriarcal, es gesta durant el segle XIX, en el moment en què es consagra la societat burgesa²⁰³. Paradoxalment, les dones eren les encarregades de transmetre els valors d'una estructura social que les situava en una posició d'inferioritat respecte als homes²⁰⁴.

En tractar-se d'un aspecte clau a l'hora de la distribució dels rols socials que ha determinar durant segles la vida de les dones, bona part de les teòriques feministes han analitzat el tema i han proposat nous models socials, tal com ho féu Marçal, tant a través de la seva obra com de la seva actitud vital. No obstant, el discursos feministes sobre la maternitat són diversos i sovint antagònics: algunes activistes exigeixen la remuneració per tenir cura dels infants mentre que altres advoquen per compartir les responsabilitats entre els cònjuges; i algunes teòriques exalten la relació privilegiada entre la mare i el fetus, quan altres, onejant la mateixa bandera del feminisme, propugnen la reproducció artificial com a alliberació de les dones.

Les primeres feministes que, durant els anys cinquanta i seixanta, van denunciar el rol assignat a les dones i van desfermar un debat sobre el paper de la maternitat des d'una nova perspectiva, foren dues escriptores ben diferents, Simone de Beauvoir i Betty Friedan, autores de *Le deuxième sexe* de 1949 i *The Feminine Mystique* de 1963 respectivament. Beauvoir i Friedan es trobaven en circumstàncies vitals radicalment diferents i les seves visions discrepaven. Simone de Beauvoir denuncià als seus llibres unes imposicions socials i una manca de possibilitats per a les dones, a les quals, no obstant, ella semblà escapar. Com és ben sabut, estudià a la Sorbona, on es llicencià amb una tesi sobre Leibniz i es convertí en escriptora reconeguda. Viatjà arreu del món i conegué figures com Che Guevara, Fidel Castro o Mao Zedong. Visqué una relació sentimental i intel·lectual amb el filòsof francès Jean-Paul Sartre, amb qui no es casà mai, i no tingué fills.

²⁰² Podeu ampliar la informació a *Cultura femenina y otros ensayos* de Simmel Georg (1999).

²⁰³ Per saber-ne més vegeu *La mujer en la historia de Europa. De la Edad Media a nuestros días* de Giselle Bock (2001); *El ángel del hogar* de Pilar de Sinués Marco (1857); *Mujeres en el mundo. Historias, retos y movimientos* de Mary Nash (2004).

²⁰⁴ Carme Sanmartí ha estudiat aquesta qüestió a "Les dones: família i sentiment religiós" (2005). Podeu llegir també "El modelo católico" de Michaela de Giorgio (2000).

Betty Friedan, en canvi, fou una mestressa de casa nord-americana insatisfeta amb la seva vida d'esposa i mare. Treballava com a periodista però l'acomiadaren quan es quedà embarassada per segona vegada, presumiblement per evitar que agafés una baixa per maternitat²⁰⁵. Friedan s'adonà que la seva profunda frustració era àmpliament compartida gràcies a un qüestionari que va elaborar i que respongueren més de dues-centes dones. Davant la negativa de publicar la seva recerca per part de les revistes femenines en què havia col·laborat anteriorment, acabà escrivint un llibre, *The Feminine Mystique* que es convertí immediatament en un èxit, amb més de tres milions d'exemplars venuts. "Is this all?" (1963, 15) és la pregunta amb la qual l'autora, que es divorcià del seu marit l'any 1969, resumeix el malestar de bona part d'una generació de dones americanes, dedicades exclusivament a fer de mestresses de casa²⁰⁶.

Aquestes dues grans representants del feminisme es trobaren a París l'any 1975 per entrevistar-se i varen abordar la qüestió de la maternitat. Les desavinences foren evidents. Mentre Friedan reivindicava la remuneració de les tasques de la casa i la cura dels infants perquè les dones tinguessin independència econòmica en cas de divorci, Simone de Beauvoir s'hi mostrava en contra ja que considerava que condemnava les dones a l'àmbit domèstic i, a més, vinculava la maternitat a les tasques de la llar. Segons Beauvoir calia destruir el mite de la maternitat i de l'instint maternal per tal que les joves poguessin escollir. Per a la francesa, la naturalització de la maternitat dins la societat patriarcal els impedia triar lliurement i calia lluitar perquè tant homes com dones tinguessin la possibilitat de treballar fora de casa i compartissin la responsabilitat de la criança dels fills. Friedan, en canvi, defensava la família i la maternitat com a opcions vàlides i buscava solucions concretes, no per una hipotètica societat del futur, sinó per millorar l'autoestima de les mestresses de casa i eixamplar-ne gradualment els horitzons.

El feminisme de la segona onada recollí, contestà i desenvolupà els discursos sobre la maternitat de les seves predecessores. Dins d'aquesta segona onada, trobem la postura radical de la canadenca Shulamith Firestone, que imputa la subjugació ancestral de la dona a la configuració biològica desigual dels sexes, que segons l'autora és

²⁰⁵ El malestar de les dones es devia, en part, al fet de veure's obligades a retornar a un rol més tradicional de confinament dins l'espai domèstic, després del període d'alliberament dels anys vint i trenta, i sobretot durant la II Guerra Mundial –atès que els homes estaven al front–, en què moltes dones van poder accedir al món laboral.

²⁰⁶ Friedan fou la fundadora de NOW (National Organization for Women), una organització que compta avui amb el suport de més de 500.000 membres als Estats Units.

utilitzada pels homes per tiranitzar les dones atribuint-los tota la responsabilitat de la reproducció. L'alliberament de les dones passaria doncs per descarregar-les del llast que suposa la maternitat mitjançant els mètodes de reproducció artificial.

L'any 1970, a *La dialéctica del sexo*, la canadense sosté que allò natural no és necessàriament positiu i per il·lustrar-ho assimila el part a “cagar una calabaza” (1976, 249). És per aquest motiu que l'autora propugna una revolució de factura marxista en què se suprimeix la maternitat i els infants són creats per màquines en laboratoris i criats col·lectivament. Aquesta utopia tecnolòfica de Firestone fou recollida a *Woman on the Edge of Time* de Marge Piercy l'any 1976, una novel·la que esdevingué un èxit de vendes i rellançà el debat sobre el paper de la tecnologia en la maternitat. Piercy hi descriu una societat sense embarassos en què els infants són concebuts artificialment²⁰⁷ i en què s'ha aconseguit que la lactància es pugui dur a terme també des de cossos masculins.

Les idees de Firestone es desenvoluparen en un context en què tot allò considerat tradicionalment “femení” estava absolutament menysvalorat i moltes activistes feministes es centraren a demostrar que les dones eren igualment capaces que els homes a l'hora de realitzar les feines “masculines”. Ben aviat, no obstant, el feminisme de la diferència canvià radicalment d'estratègia i revaloritzà “allò femení” amb la maternitat com a bandera, amb propostes diverses com les de Julia Kristeva, Luce Irigaray i Hélène Cixous. Totes elles estaven influïdes, en major o menor grau, per la psicoanàlisi, que considera el període de gestació i la relació mare-fetus és fonamental en el desenvolupament posterior de la subjectivitat.

En el moment en què Marçal es quedà embarassada, fermentaven tota una sèrie d'idees innovadores sobre el control de natalitat, l'avortament, i la desmedicalització del part que l'autora féu seves. Una obra cabdal que deconstruí tòpics i clixés fou *Nacida de mujer* de la nord-americana Adrienne Rich, publicada l'any 1976 que, segons apunta Montserrat Abelló (1999, 89), Marçal conegué en la traducció castellana de 1978 (posteriorment s'ha reeditat amb el títol *Nacemos de mujer*²⁰⁸). En aquest peculiar assaig acadèmic, Rich parla en primera persona de la seva pròpia experiència com a mare i denuncia que “el cuerpo de la mujer es el territorio donde se erige el patriarcado”

²⁰⁷ La gestació en incubadores de propietat estatal és una possibilitat que havia estat apuntada per Aldous Huxley a la novel·la *Un món feliç*, publicada l'any 1932.

²⁰⁸ El canvi de títol pretenia evitar que es considerés que aquesta era una qüestió que tan sols afectava les dones.

(1996, 102). L'autora reivindica la recuperació del control del propi cos per part de les dones i la dissolució de la "institució" de la maternitat, que imposa a les futures mares les expectatives d'una la societat dominada pels homes. Endemés, Rich també preconitza una obertura i proposa noves formes de viure la maternitat:

En la mayoría de hogares y grupos sociales enseñamos a los niños que sólo son llevaderas ciertas posibilidades de las que hay en ellos; (...) enseñamos a la niña que sólo existe un tipo de mujer y que las partes inapropiadas de sí misma deben ser destruidas. La repetición o reproducción de esta versión limitada de la humanidad, que una generación transmite a la siguiente, es un ciclo cuya ruptura es nuestra única esperanza. (Rich 1996, 39-40)

Entre les possibilitats que suggereix Rich n'hi ha una que interessà especialment Marçal: la de viure la maternitat des de la condició de lesbiana. Adrienne Rich diferencia clarament el fet de ser mare de la institució de la maternitat i critica l'heterosexisme prescriptiu, que considera una peça més dins l'engranatge necessari per implantar la institució de la maternitat en una estructura patriarcal.

Seguint l'estela de Rich, Marçal sosté que la maternitat ha estat codificada subrepticiament per la societat androcèntrica fins al punt que les dones han interioritzat aquests codis com a "naturals" i han acceptat un destí que té com a propòsit mantenir el domini masculí. Marçal creu que "la institució de la maternitat" de què parla Rich ha estat creada pels homes i per als homes, i que si aquest tema ha estat poc representat en la literatura és perquè –en tractar-se d'una preocupació fonamentalment femenina– no ha estat considerada un dels grans temes universals. A més, les dones han viscut sovint el fet de ser mares i escriptores a la vegada com a font de frustració i culpabilitat:

(...) el fet que, molts cops, a la pràctica, maternitat i literatura han entrat en conflicte directe –a nivell de temps i de dedicació i que això ha comportat per a les dones una mena de necessitat psicològica de separar radicalment tots dos espais i de defensar l'àmbit de la literatura de tot allò que podria, fins i tot, qüestionar-li el dret a l'existència amb sentiments de culpa. (Marçal 1985b, 40)

Marçal volgué desfer-se de les expectatives generades durant segles i conformar aquesta vivència de cap i de nou prenent-hi una part activa: volia decidir si assumir o interrompre l'embaràs, les condicions del part i l'educació de la filla. Les reflexions de totes aquestes autores li serviren de substrat per a l'elaboració poètica de la seva experiència:

Vull escriure també sobre un tema mític i tabú alhora, que és la maternitat, evidentment des d'una perspectiva desmitificadora. (Marçal a Massip 1982, 9)

L'estol de poemes que Marçal dedica a la maternitat articula una experiència cabdal per a les dones que els ha estat arrabassada i naturalitzada pel discurs i que l'autora reformula mitjançant la paraula poètica. A través dels versos de Marçal podem resseguir aquesta vivència des del moment de la concepció fins que la seva filla és ja és pràcticament una adulta. La poeta incideix especialment en la decisió de tirar endavant l'embaràs, el desenvolupament de la gestació, el moment del part, i la relació amb la filla durant la primera infància i quan ja és una adolescent.

9.3 Tres generacions: Clementina Arderiu, Sylvia Plath i Maria-Mercè Marçal

L'exploració poètica de Marçal entorn a la maternitat és capdavantera, ja que, malgrat la importància del tema per a les dones, quan l'autora escrigué *Sal oberta*, la qüestió havia estat abordada poèticament en comptades ocasions i en tant que conseqüència directa del matrimoni, considerat el destí natural de les dones. El fet que fins als anys 1970 no hi hagués mètodes de control de la natalitat fiables unia indissolublement el matrimoni i els fills i, en general, la maternitat es tractava juntament amb altres aspectes.

Per tal d'entendre què representa la maternitat en diferents períodes i circumstàncies dels segle XX, de quina manera és traslladada per les plomes de les poetes, i quina és l'aportació de Marçal en aquest terreny, durem a terme una anàlisi comparativa entre l'autora i dues de les seves mares literàries: Clementina Arderiu i Sylvia Plath (a les quals afegirem Anna Akhmàtova quan tractem de la maternitat un cop els fills ja són adults). Clementina Arderiu, Sylvia Plath i Maria-Mercè Marçal representen tres generacions de mares que travessen el segle XX: Arderiu donà a llum durant els anys vint, Plath durant els anys seixanta, i Marçal l'any 1980.

Clementina Arderiu fou la primera que escrigué sobre la maternitat a la literatura catalana. És un referent ineludible per a Marçal, malgrat que la d'Ivars afirma en una entrevista que desconeixia els poemes d'Arderiu quan ella va escriure els seus (Marçal a Massip 1982, 8). Tres anys després de l'entrevista, el 1985, Marçal publicà a l'antologia *Contraclaror* una desena de poemes d'Arderiu procedents de *Cant i paraules* i *Sempre i ara* en què la maternitat apareix de forma més o menys tangencial.

Arderiu era mestressa de casa, mare de quatre fills (un d'ells morí quan era petit) i la muller d'una gran figura de les lletres catalanes, Carles Riba, a qui conegué l'any 1912 en uns Jocs Florals en què ell formava part del jurat que la premià. De casada, tenia minyona i la mare a casa, que l'ajudava. De tant en tant es tancava un dia sencer en una habitació per dedicar-se a escriure, activitat esperonada pel seu marit, amb qui comentava els seus poemes. Aquesta era una situació que semblava convenir-li, i part de la seva poesia ofereix una visió de dona dòcil i subjugada que exerceix de mare i esposa:

Jo faig els versos per l'espòs,
que me'ls acull com la fillada
que fos sortida del meu cos
i molt de mi hi hagués posada. (1973, 58)

No obstant, l'obra d'Arderiu traspua un esperit més complex del que la crítica dels seus contemporanis li atribuïa. Un dels poemes en què apareix certa tensió entre les aspiracions literàries i la realitat de mestressa de casa és "Quatre" (1985, 118), uns versos que han suscitat tota mena d'interpretacions²⁰⁹. Arderiu hi defineix el seu lloc al món en tant que esposa fidel i mare dels seus fills, però ho fa en un poema amarat d'angoixa. Es tracta de quatre estrofes amb versos de longitud molt desigual (8/2/6/8/6/3) que avancen ranquejant, imatge suggerida pel fet que ens els primers versos del poema el jo líric afirmi que la casa quedarà "coixa de mi" després del seu traspàs.

Profunditat de pensament:
angoixa.
Món abrandat, mortal!
Demà la casa serà coixa
de mi. I l'ànima?
Immortal?

Davant el pensament de la mort, ens trobem amb un forcejament interior per reconciliar instint i raó, el destí de dona i els seus somnis, una lluita que sembla

²⁰⁹ En el seu estudi a *Contraclaror*, Marçal cita les interpretacions de Joaquim Folguera, Joan Fuster, Joaquim Molas i Joan Teixidor. Algunes d'elles es refereixen explícitament al poema "Quatre".

desembocar en la renúncia a certes ambicions. En els versos finals es produeixen encavalcaments sense respectar els sintagmes, de manera que es trenquen a la vegada les frases i els somnis:

Reconcilies mon instint,
revolta,
amb la raó que escau,
I mare sóc de cop i volta.
Infant, tu reies, i
quina pau!

Secularment dona i destí
caminen:
les Parques van filant.
Un lloc al món, el meu, i finen
retrets. Els somnis no
valen tant. (Arderiu 1985, 118)

Aquest poema trasllueix una resignació que el jo líric assumeix bo i acceptant com a compensació l'alegria que li transmeten els seus fills i l'amor del marit. Es tracta d'un pacte que Arderiu sembla segellar amb ella mateixa per trobar certa pau interior en una època en què les alternatives per a una dona eren ben escasses. Maria-Mercè Marçal, dues generacions més tard, es trobà amb un context socio-polític molt diferent que li permeté viure i escriure al marge (o contra) les estructures que havien determinat la vida d'Arderiu.

També Sylvia Plath ofereix la seva visió de la maternitat i el matrimoni, molt més ombrívola que la d'Arderiu, tant en la seva poesia com en la seva novel·la de tints autobiogràfics, *The bell Jar*. La problemàtica visió de la institució del matrimoni s'evidencia en algunes afirmacions de la novel·la en què la protagonista descriu la relació de parella com a opressora i tirànica que la relega per la seva condició de dona a un discret segon pla, submissió contra la qual es rebel·la en el seu fur intern, "I hated the idea of serving men in any way"²¹⁰ (1963, 72). Una concepció alienadora que també observem en nombrosos poemes, com "The Applicant" (2006, 30):

²¹⁰ "Jo odiava la idea de servir els homes en cap categoria" (Traducció de Josep Miquel Sobrer, 1999: 80)

Well, what do you think of *that*?

Naked as a paper to start

But in twenty-five years she'll be silver,

In fifty, gold.

A living doll everywhere you look.

It can sew, it can cook,

It can talk, talk, talk.²¹¹

En aquest poema, la dona casada arriba al cap de vint-i-cinc anys a les noces de plata i al cap de cinquanta a les d'or, convertida en una nina de carn i ossos programada per cosir, cuinar i parlar. De fet, “that” (això), pot referir-se tant a l'explicació dels versos següents com a la mestressa de casa, a qui es degrada a la categoria de cosa. La cantarella rítmica dels dos últims versos suggereix la feina reiterativa de les tasques de la llar i la repetició de “talk, talk, talk” és una onomatopeia del garlar buit i insubstancial, una visió del matrimoni ben diferent de la d'Arderiu. En un fragment de la seva novel·la, la protagonista de Sylvia Plath arriba a expressar que el matrimoni i la maternitat són un rentat de cervell per inserir les dones en un Estat totalitari:

I also remembered Buddy Willard saying in a sinister, knowing way that after I had children I would feel differently, I wouldn't want to write poems any more. So I began to think maybe it was true that when you were married and had children it was like being brainwashed, and afterwards you went about numb as a slave in some private totalitarian state.²¹² (Plath 1963, 81)

Els desajustos entre les expectatives socials i la realitat dels Estats Units dels anys cinquanta li provocaren en una ansietat permanent. Malgrat el rebuig que experimentava cap al matrimoni, Plath fou una mare devota i amatent, com Arderiu i Marçal, i semblava creure que la maternitat era un pas ineludible en la vida d'una dona. En la seva novel·la, publicada l'any 1963 -tretze anys abans que l'assaig de Rich-

²¹¹ “Bé, què me'n dius d'això?/ Nua com una pàgina per encetar,/ però d'aquí a vint-i-cinc anys serà de plata,/ i d'aquí a cinquanta, d'or./ Una nina de carn i ossos per on la miris./ Sap sargir, sap cuinar,/ sap parlar, parlar, parlar.” (Traducció de Montserrat Abelló, 2006: 31)

²¹² “També recordava que en Buddy Willard havia dit d'una manera sinistra i saberuda que, un cop jo hagués parit, em sentiria molt diferent, que ja no tindria més ganes d'escriure poemes. De manera que vaig començar a pensar que potser era veritat que quan et cases i tens nens és com si et rentessin el cervell, i després et tornes insensible com qualsevol esclau d'un estat totalitari.” (Traducció de Josep Miquel Sobrer, 1999: 89)

l'autora qüestiona l'instint maternal, considerat innat, a través de les reflexions del seu *alter ego*, Esther Greenwood:

How easy having babies seemed to the women around me! Why was I so unmaternal and apart? Why couldn't I dream of devoting myself to baby after fat puling baby like Dodo Conway? If I had to wait on a baby all day, I would go mad. (Plath 1963, 212)²¹³

Esther Greenwood es qualifica com a “unmaternal”, fet que entra en contradicció amb la necessitat de tenir fills per arribar a la plenitud que es desprèn de poemes com “Barren Woman”²¹⁴ (Plath 2006, 32) en què compara una dona estèril a un “museum without statues”²¹⁵, un espai sense sentit si no compleix la funció pel qual és concebut, o a “Heavy women”²¹⁶ (2006, 284), on l'autora mostra una imatge idealitzada de l'embaràs. Aquest és un debat diferent del de Marçal, que no considerava que la maternitat fos una experiència per la qual les dones haguessin de passar necessàriament per donar sentit a les seves vides.

A “Heavy women”, Plath al·ludeix a Venus, la deessa de l'amor, la bellesa i la fertilitat. Evoca el quadre *El naixement de Venus* de Botticelli²¹⁷ que mostra Venus nua flotant sobre una petxina i cobrint-se amb una llarga cabellera rossa, en el moment en què està a punt d'arribar a terra ferma. L'harmonia i serenor que exsuda la imatge, imbuïda de neoplatonisme, són el que Sylvia Plath percep en les embarassades.

Irrefutable, beautifully smug
As Venus, pedestalled on half-shell
Shawled in blond hair and the salt
Scrim of a sea breeze, the women
Settle in their beelling dresses.
Over each weighty stomach a face
Floats calm as a moon or a cloud.²¹⁸

²¹³ “Que fàcil semblava tenir fills a les dones que m'envoltaven! Per què jo era tan poc maternal i tan distant? Per què no podia pas somiar de dedicar-me a bebè rere grassonet bebè com la Dodo Conway? Si havia de tenir cura d'un nen tot el sant dia em tornaria boja.” (Traducció de Josep Miquel Sobrer, 1999: 223)

²¹⁴ “Dona estèril” (Traducció de Montserrat Abelló, 2006: 33)

²¹⁵ “Museu sense estàtues” (Traducció de CR)

²¹⁶ “Dones prenys” (Traducció de Montserrat Abelló, 2006: 285)

²¹⁷ Inspirat en *Les metamorfosis* d'Ovidi, en què s'explica que la deessa nasqué de l'espuma dels genitals d'Urà que el seu fill Cronos havia tallat i llançat al mar.

²¹⁸ “Irrefutables, contentes amb si mateixes/ com Venus, dalt del pedestal d'una petxina,/ embolcallades amb cabells rossos i la sal/ de l'escuma del mar dins la brisa, aquestes dones/ s'hi troben bé dins els seus

La teatral aparició en escena de la cara del nadó sota el teló que suposa el vestit folgat concentra totes les mirades en el nonat. El vers “Over a weighty stomach a face” acaba amb el subjecte de la frase principal, “A face/ floats”, de manera que es produeix una breu sensació d’estranyesa que col·labora a marcar la paraula “face”. A més, amb aquesta construcció trobem un rere l’altre els mots “stomach” i “face”, reflex de la insòlita proximitat entre l’estómac de la mare i la cara del fetus.

El fet de col·locar l’embarassada sobre una petxina i que la cara del fetus semblés una lluna, “as a moon”, converteix el rostre del nonat en una perla, petita i valuosa com la vida que comença. Tanmateix, aquesta és una al·lusió que enterboleix la visió idíl·lica de la maternitat ja que no és pas casual que “Pearl” sigui el nom de la filla de l’adúltera Hester Prynne a *The Scarlet Letter* de Nathaniel Hawthorne, un referent fonamental per a Plath, qui el 24 febrer de 1958 escrigué al seu diari: “I am sure I know ‘The Sacarlet Letter’ by heart”²¹⁹ (2000, 338). Amb aquesta referència latent, Plath matisa la plenitud de la maternitat amb les contrapartides que exigeix: “Pearl” és per a Hester una joia, un tresor preciós, irrenunciable, pel qual haurà de pagar un preu ben alt.

Filles de generacions distintes, Marçal i Plath van adoptar actituds vitals ben diferents vers el rol que se’ls reservava socialment. L’obra de Sylvia Plath mostrà el seu punt de vista crític sobre la maternitat i el matrimoni sense que l’acompanyés una actuació conseqüent. En canvi, Marçal, que es separà al cap de pocs anys de casada, va canalitzar les seves inquietuds cap a la militància feminista al costat d’altres companyes que seguien la mateixa ruta, i féu una opció de vida ben poc convencional. Marçal era conscient de la desaprovació generalitzada que podia provocar el fet de ser mare soltera i lesbiana l’any 1980 i quan prengué la decisió, l’assumí desafiant: “M’han fet un ventre altiu que gosa navegar/ en aigües de ningú contra llei de corrent” (SO, 249). Marçal no experimentà la soledat desoladora de Plath, i tant la seva obra com la seva vida no estan tenyides de la tristesa de la seva predecessora, que acabà llevant-se la vida tancant-se a la cuina amb el cap dins el forn.

vestits folgats./ Sobre cada panxa pesant una cara/ hi flota tranquil·la com la lluna o un núvol.” (Traducció de Montserrat Abelló, 2006: 285)

²¹⁹ “Estic segura que em sé *La lletra escarlata* de memòria.” (Traducció de CR)

9.4 “Gosar poder triar”: l’avortament com a possibilitat

Maria-Mercè Marçal, a diferència d’Arderiu i Plath, abandona la idea que tenir fills forma part del curs natural de la vida i desvincula maternitat i matrimoni. Assumí l’embaràs després d’una llarga reflexió i donà a llum de part natural, envoltada d’amigues (Climent 2002, 86). Així, per Marçal, la maternitat és fruit d’una decisió a consciència, tal com observem en el següent fragment:

Però jo sí: jo vaig
gosar poder triar.
I el bleix contradictori
d’aquest camí que fem
de costat fins que tu
triïs, sense retop,
no és l’estigma fosc
o lluminós d’un fat
inapel·lable, extern:
el ganivet, la joia
-de doble tall- suspesos
sobre el meu cap sóc jo
qui els he triat. (E, 288)

Marçal utilitza el verb “triar” vuit vegades al llarg del poema i se’n serveix com si es tractés d’un verb performatiu, és a dir, com si l’acte de prendre decisions es dugués a terme cada cop que el verb és pronunciat. La primera vegada, el verb “triar” apareix rere una bateria de verbs que s’immisceixen en la frase i actuen com obstacles que endarrereixen el moment de la decisió final: “jo vaig gosar poder triar²²⁰”. Tanmateix, després de la resistència inicial, la determinació del jo líric es reafirma una vegada i una altra i s’oposa al “fat inapel·lable”, al lligam entre dona i destí que apareixia a “Quatre” de Clementina Arderiu.

En Arderiu percebem la resistència a acceptar el lloc al món que se li atribueix i els mecanismes interns per trobar un equilibri entre renúncies i adquisicions, i en Plath l’isolament a què l’aboca la seva inadequació amb l’estructura social de l’època. Marçal

²²⁰ Gabriel Ferrater té un poema a *Les dones i el dies* que porta per títol “Cançó de gosar poder” (1979, 147), que, molt probablement, Marçal coneixia.

intenta fer-se amb el control de la seva vida i pren decisions, la qual cosa li genera una nova lluita: la llibertat té un valor inestimable però gestionar-la és una tasca ciclòpia i esgotadora. L'autora considera que la responsabilitat de la maternitat recau en ella i aquest fet li planteja dubtes esquinçadors, el primer i principal dels quals és el de si vol avortar o tenir la criatura. Els poemes dedicats a la maternitat són travessats per la pugna interna que mantingué fins que es decidí a tirar endavant l'embaràs. La crònica poètica d'aquest recorregut emocional es remunta al dia de la concepció:

El sis de març de mil nou-cents vuitanta,
plegats, i sense esment, insectes de l'incert,
calàrem foc al fruïterar dels núvols.
Caigué la fruita viva sobre l'herba.

El freu, de sobte, se sembrà de plomes.
Les onades s'esponjaren amb l'embat del creixent
i s'inflaren les sines de la duna.
Tota la fruita vingué a la meva falda. (SO, 237)

Els canvis corporals provocats per l'incipient embaràs es fan sentir de seguida. El ventre de la mare es transforma en una duna, "Quina duna el meu ventre, vedruna de la mar" (SO, 238); en una onada, "Quina onada el meu ventre, solcada per vaixells" (SO, 238); en una lluna creixent, "La lluna davalla i et diu Mercè-creixent" (SO, 243); en una vela inflada pel vent, "Heura al velam"; o en un arc en tensió, "Se'm corba el ventre com un arc tesat" (SO, 263).

La gestació és percebuda inicialment pel jo poètic com una invasió corporal, "Heura que m'envaeixes el ventre i la follia!" (SO, 245), "Hoste que has arribat de cop, sense ambaixada!" (SO, 246). La intrusió del fetus en el si del "clos comú" (SO, 269) és molesta, i la nova vida incipient és vista com un "gran gep/ incrustat en la carn/ que em blega, insidiós" (E, 287). El recel vers els canvis produïts per causa del peculiar hoste és evident, i la llarga ombra de Medea plana sobre uns versos en què la maternitat es presenta descarnada i cantelluda, lluny de la visió idealitzada que apareix tan sovint en literatura:

Ve la infanticida
pel mirall del fons.
Deixeu que canti
el seu fosc amor. (GE, 355)

L'amor fosc de la infanticida remet al monòleg de la Nela, la protagonista del text homònim, *La infanticida*, amb el qual Caterina Albert abordà la maternitat fora del matrimoni, una de les grans trampes del patriarcat i, de fet, la situació en què es trobava Marçal. En els primers moments de gestació doncs, vida i mort es trenen com les arrels de l'Heura, nom que donarà a la seva filla, que poc a poc es va fent tant en el ventre matern com en els mots, ja que, després d'una intensa deliberació, Marçal pren la decisió de guardar l'herba abortiva que utilitzaven antigament les bruixes, "he desat al calaix la ruda" (SO, 248), i tirar endavant l'embaràs.

El dilema sobre la possibilitat d'avortar que trobem en Marçal, per qui la maternitat era simplement una opció, no es planteja ni en l'obra de Plath ni en la d'Arderiu. No obstant, la interrupció de l'embaràs és present al poema "Three Women"²²¹ de Sylvia Plath (2006, 210), en què apareix una noia que vol avortar, i en un poema de Clementina Arderiu sobre l'embaràs del seu segon fill en què esmenta la possibilitat de no tenir-lo només per desestimar-la tot seguit. A "Oriol" (1985, 150), Arderiu escriu:

Avui
¿com podria dir "no vui",
quan és certa ja l'espera?

Davant l'embaràs confirmat, la voluntat del jo líric s'esvaeix. Aquests versos trasllueixen un cert trasbals, sentiment que evolucionarà a mesura que avanci el poema. En un exercici de ventriloquisme Arderiu dóna veu al "no nat", que adreça unes paraules tranquil·litzadores a la futura mare:

²²¹ "Tres dones" (Traducció de Montserrat Abelló, 2006: 211)

Son cor
-petit cor secret, tan fort
que, “no nat” ja no li esqueia-
em diu:
“Assossega el cor i riu;
passa el pont, que a l'altra riba
seré
i d'ànima em vestiré.

El poema presenta alguns jocs de paraules. Dins el discurs de la mare el prefix de negació a- es converteix en “no” de manera que “avui” passa a ser “no vui” (no vull) que troba un eco en el “no nat” que apareix pocs versos més endavant. En la rèplica del fetus, l'autora juga amb l'homofonia entre el verb “riure” i el “riu” que ha de travessar, i també amb el fet que Oriol sigui un altre membre de la família Riba, “l'altra riba seré”. En les paraules del fill, l'autora inverteix el mite clàssic de Caront, el barquer encarregat de transportar les ànimes al regne dels morts, i presenta un pont per on presumptament travessen les ànimes del que encara han de néixer. Un cop la nova de l'embaràs ha estat assimilada per la mare i aquesta ja ha establert contacte emocional amb el futur fill, es produeix una eclosió d'alegria. Arderiu juga amb la doble accepció del mot “joia”, el d'exultació i el d'ornament valuós:

I en acabat,
La Joia.

Com ja hem avançat, el tema de la interrupció de l'embaràs és tractat per Plath a “Three Women” (2006, 210), un llarg poema dramatitzat a tres veus encarregat per la BBC (British Broadcasting Company)²²². L'autora no hi aborda el tema de la maternitat

²²² Marçal coneixia el poema, que es representà per primera vegada a Barcelona el gener de 1994 amb Lluïsa Mallol, Marta Millán i Francesca Piñón. En el seu article “Cop d'ull a l'actual literatura de dona”, Marçal escriu: “M'agradaria recordar dos muntatges d'autoria femenina –anglosaxona, però- que s'han dut a escena en els darrers temps: *Petits contes misògins* de Patricia Highsmith i *Tres dones*, de Sylvia Plath” (1994e, 19). La traducció era de Montserrat Abelló, que en una entrevista que li féu Elena Carné explica com es dugué a terme la iniciativa: “Això va començar per casualitat. A Lluïsa Mallol li interessa molt la literatura i un dia, parlant de Sylvia Plath, Feliu Formosa li va recomanar la meua traducció d'aquesta obra. De seguida es va posar en contacte amb mi i va sorgir aquest projecte. Les representacions a la Sala Beckett van tenir molt èxit, cosa que em va donar prestigi i m'ajudà a poder publicar *Ariel* amb Mireia Mur més tard.” (Carné 2008)

en primera persona com ho fan Arderiu i Marçal sinó que presenta les vicissituds de tres dones embarassades en circumstàncies ben diferents que en troben en una sala d'espera de l'hospital. Els monòlegs interiors de cadascuna d'elles ens faran saber que la primera és una esposa que espera feliçment un fill, la segona és una secretària que el perdrà, i la tercera una estudiant que ha anat a la clínica a avortar. Tal com explica Marta Pessarrodona en el pròleg d'*Arbres d'hivern*:

L'autobiografia ja no està emprada com a mecanisme estructural de la construcció del poema, sinó la necessitat de crear a través d'uns tipus, uns prototipus que poden englobar pràcticament, totes les dones (Pessarrodona 1985, 15)

La primera protagonista, l'esposa prenys, està tranquil·la i tot gira al seu voltant, "the suns and stars/ Regarding me with attention"²²³ (2006, 210), però a mesura que s'acosta el moment del part, la serenitat s'esquerda "I am calm. I am calm. It is the calm before something awful"²²⁴ (2006, 216). Més endavant, la mare veu el seu "blue, furious boy"²²⁵ (2006, 220), que ben aviat serà "pink and perfect" (2006, 232) i al qual estimarà des del primer moment. No obstant, l'autora introduirà en el joïós esdeveniment les pors de la mare, que dubta de la seva capacitat de protegir el seu fill, "How long can I be a wall, keeping the wind off?"²²⁶ (2006, 228) i sent una vulnerabilitat infinita "as if my heart/ Put on a face and walked into the world"²²⁷ (2006, 228).

La secretària pateix una hemorràgia a la feina i sent que "the white sky empties of its promise, like a cup"²²⁸ (2006, 212). A l'hospital, presa del desànim, es veu com a inútil i portadora de mort, "restless and useless. I, too, create corpses"²²⁹ (2006, 222), però un cop reprèn les tasques quotidianes "I am mending a silk slip: my husband is

²²³ "Els sols i les estrelles em miren amb atenció" (Traducció de Montserrat Abelló, 2006: 211)

²²⁴ "Estic serena. Estic serena. És la calma abans d'alguna cosa horrible" (Traducció de Montserrat Abelló, 2006: 217)

²²⁵ "noi blau, furiós" (Traducció de Montserrat Abelló, 2006: 221)

²²⁶ "Quant temps puc ser una paret que pari el vent?" (Traducció de Montserrat Abelló, 2006: 229)

²²⁷ "És com si el meu cor/ es posés un rostre i caminés pel món" (Traducció de Montserrat Abelló, 2006: 231)

²²⁸ "el cel blanc es buida de promeses, com una tassa" (Traducció de Montserrat Abelló, 2006: 213)

²²⁹ "Inquieta i inútil. Jo, també, creo cadàvers" (Traducció de Montserrat Abelló, 2006: 225)

reading”²³⁰ (2006, 232), recupera l’esperança en un proper embaràs fructuós “the little grasses/ crack though stone, and they are green with life”²³¹ (2006, 234).

La tercera veu, la de l’estudiant que afirma obsessivament “I wasn’t ready”²³² (2006, 214), ens ofereix el contrapunt del “I am ready”²³³ (2006, 210) de la feliç esposa. En la seva tessitura, l’hospital es presenta com “a place of shrieks. Is it not happy”²³⁴ (2006, 218), l’avortament resulta traumàtic “her cries are hooks that catch and grate like cats”²³⁵ (2006, 224), i la sortida de la clínica dolorosa “I am a wound walking out of hospital”²³⁶ (2006, 228). Un cop torna a la seva rutina d’estudiant recupera la vitalitat tot i que l’acompanya una sensació difusa de buidor, “I am young as ever, it says. What is it I miss?”²³⁷ (2006, 232).

En el poema de Plath s’ofereix una visió de la dona molt més tradicional que en Marçal, ja que l’única experiència satisfactòria és la de l’esposa amb fills. El poema dóna a entendre que la maternitat és la culminació de la condició femenina: la dona que ha patit l’avortament involuntari es veu immersa en una sensació de fracàs que només troba conhort en l’esperança d’un nou embaràs, i l’estudiant a qui s’ha interromput la gestació sent que ha perdut quelcom irrecuperable en el procés. Les tres veus coincideixen en què la situació de la dona casada amb fills és la ideal i preveuen arribar-hi amb el temps: la que ha perdut la criatura ho farà tant bon punt es quedi embarassada de nou i la jove estudiant així que se senti preparada per afrontar la maternitat.

9.5 “Sóc jo i sóc una altra”: l’embaràs

Un cop el jo líric ha explicitat el fet que la maternitat és fruit d’una conscienciosa decisió, l’obra de Marçal revela el procés, llarg i tortuós, que li permet passar de la desorientació inicial a l’establiment d’un lligam afectiu amb el fetus i, finalment, a l’acceptació definitiva de la filla. El debat intern que resseguim en l’obra provoca un estira-i-arrotonsa, però en el moment en què es proposa arribar fins a les

²³⁰ “Recuso uns enagos de seda: el meu marit llegeix” (Traducció de Montserrat Abelló, 2006: 233)

²³¹ “Les petites herbes/ creixen entre la pedra, i són verdes de vida” (Traducció de Montserrat Abelló, 2006: 235)

²³² “No estava a punt” (Traducció de Montserrat Abelló, 2006: 215)

²³³ “Estic a punt” (Traducció de Montserrat Abelló, 2006: 211)

²³⁴ “un lloc de crits. No és un lloc feliç” (Traducció de Montserrat Abelló, 2006: 219)

²³⁵ “Els seus crits són garfis que s’enganxen i esgarrinxen com gats” (Traducció de Montserrat Abelló, 2006: 225)

²³⁶ “Sóc una ferida que surt de l’hospital” (Traducció de Montserrat Abelló, 2006: 229)

²³⁷ “Sóc jove com mai, ens diu. Què és el que enyoro?” (Traducció de Montserrat Abelló, 2006: 233)

últimes conseqüències, l'actitud del jo líric canvia i mostra una acceptació gradual de la convivència amb l'embrió. En el fragment següent observem aquest punt d'inflexió. Si bé el fetus no deixa de ser un paràsit, és un paràsit que l'habita dolçament:

Sóc jo i sóc una altra,
i tu ets jo, petit desig obert
al fons de tot,
paràsit que m'habites
tan dolçament com el sol beu la pell
del salobre o com l'heura escala la tenebra. (SO, 267)

Progressivament, la relació amb l'embrió esdevé molt íntima. Tant, que es torna confusa. L'Heura s'arrapa tenebra endins, en el punt en què es fonen el jo i el tu. En el vers "Sóc jo i sóc una altra" reverberen de forma immediata les cèlebres paraules de Rimbaud a Paul Demeny en una carta del 15 de maig de 1871: "Je est un autre" (2007, 68). Rimbaud qüestiona amb aquests mots les categories identitàries cartesians, la *res cogitans* i la *res extensa*, i la seva incapacitat de donar compte del subjecte, necessàriament múltiple i fluctuant, i de la seva relació amb l'altre. En Marçal, la reflexió sobre els propis confins és constant i a l'apartat "Contraban de llum" de *Desglaç* trobem de nou el mateix joc intertextual al vers "Jo sóc l'altra. Tu ets jo mateixa" (D, 493). En aquest cas l'alteritat no va referida al fetus sinó a l'amant. Cal tenir en compte que tant l'amor maternal com la passió amorosa es concreten en el cos i, en ocasions, en els poemes de Marçal, els dos sentiments es superposen. En una entrevista amb Joana Sabadell, Marçal afirmava:

Després m'he adonat que la relació amb la filla no s'assembla a cap més cosa i que al mateix temps s'assembla a un procés d'enamorament, en alguns sentits de manera inversa i, en uns altres paral·lela. (Marçal a Sabadell 1998a, 21)

De fet, alguns versos poden ser ambivalents i referir-se tant a l'amant com a la filla. Un dels elements que contribueix a desdibuixar les fronteres entre la passió per l'amada i l'afecte vers la filla és el fet que, a partir del gir emocional que desperta l'acceptació de l'embaràs, s'adreça tant al fetus com a l'estimada amb el vocatiu "amor":

Mai cap amant no ha gosat arribar
al lloc extrem des d'on tu m'acarones.
De dins enfora, amor, sento les ones
i em faig areny i duna i penyalar. (SO, 269)

L'embrió omple un espai (afectiu i físic) que no havia estat ocupat anteriorment i que, com en el cas de l'amant, fa replantejar els propis límits i la relació amb l'altre, a partir del qual ens definim. El títol del poemari, *La germana, l'estrangera*, fa referència a la situació paradoxal de trobar-se radicalment a prop "d'allò altre" que mai podem atènyer, inaccessible com la cara oculta de la lluna, i al·ludeix tant al fetus com a l'amant.

Per Sylvia Plath, l'alteritat que representa l'embrió no es planteja com a desbordament identitari, ja que sembla considerar el fetus com a ser amb entitat pròpia i diferent d'ella mateixa des del moment de la concepció. El títol d'un poema dirigit al nonat, "You're"²³⁸ (2006, 154), és una doble constatació: hi ha una vida nova i aquesta és distinta de la de la mare. Així, "Ets" s'oposa d'una banda a "No ets", i de l'altra, a "Sóc". Una posició diàfana ben allunyada del "tu ets jo" marçalià (SO, 267), de la corporeïtat proteïforme que dóna lloc a versos com "El meu cos és el peu que et duràs a la boca" (SO, 185).

A "You're" de Sylvia Plath reconeixem el fetus des dels primers versos per la seva posició invertida, i pel fet que tingui brànquies de peix, és a dir, que respiri dins el líquid amniòtic.

Clownlike, happiest on your hands,
Feet to the stars, and moon-skulled,
Gilled like a fish.²³⁹

El poema s'atansa a la naturalesa del fetus a través del símil obsessiu amb elements tan inconnexos com fenòmens atmosfèrics, personatges mitològics, aliments i operacions aritmètiques. Els atributs de l'embrió (imprecís, llunyà, geperut, protegit, bellugadís i correcte) són el recolzament des d'on Plath estableix les comparacions més inusitades. El relaciona, per exemple, amb Atles, tità castigat per Zeus a sostenir el pes

²³⁸ "Ets" (Traducció de Montserrat Abelló, 2006: 155)

²³⁹ "Com els pallassos, més feliç cap per avall,/ peus cap a les estrelles, crani de lluna,/ brànquies de peix" (Traducció de Montserrat Abelló, 2006: 155)

del firmament sobre les espatlles i que té l'esquena encorbada a causa de la càrrega, o amb unes anxoves embotides en un pot, protegides en l'escabetx com en un fluid àmnic:

Vague as fog and looked for like mail.
Farther off than Australia.
Bent-back Atlas, our travelled prawn.
Snug as bud and at home
Like a sprat in prickly jug.
A creel of eels, all ripples.
Jumpy as a Mexican bean.
Right, like a well-done sum.
A clean slate, with your own face on.²⁴⁰

Aquesta rastellera de comparacions no pretén esgotar el misteri de la creació de la maternitat, que arranca una nova vida del no-res. Es tracta simplement d'una "well-done sum" que s'esborra i dona pas a una "clean slate" on, miraculosament apareixerà "your own face on".

La disparitat en les perspectives de Marçal i Plath es posa de manifest en l'ús que fan de la mateixa metàfora. A "You're" Plath compara l'embrió a una massa de pa al forn que es courà dins la placenta i es tornarà esponjosa:

Mute as a turnip from the Fourth
Of July to All Fools' Day
O high-riser, my little loaf²⁴¹

Marçal, en canvi, no se centra en el creixement prodigiós de l'embrió sinó que utilitza la metàfora per reflexionar sobre la incrustació del cos del fetus dins la mare, que presenta dos cossos procedents de la mateixa pasta:

²⁴⁰ "Imprecís com la boira i esperat com el correu./ Més llunyà que Austràlia. / Atles geperut, la nostra gamba viatgera./ Protegit com un capoll, tant a recer/ com una anxova dins un pot d'escabetx./ Nansa d'anguiles, tot tremoladissa./ Belluguet com un cigró./ Correcte, com una suma ben feta./ Pissarra nova, on hi ha la teva cara." (Traducció de Montserrat Abelló, 2006: 155)

²⁴¹ "Nap silenciós des del quatre/ de juliol al dia dels Innocents./ Oh forment, petit pa meu!" (Traducció de Montserrat Abelló, 2006: 155)

Molles de pa encastades
-el desig n'era el forn-
d'un pa pastat a mitges
dos cossos en el còm. (SO, 257)

La metàfora del pa al forn té el seu origen en un fragment d'Ausiàs March que Marçal cita a l'inici de la secció "Núvols amb corc" de *Cau de llunes*, poemari anterior a l'elaboració poètica de la maternitat. En el poema de March, el pa que es cou dins el seu forn interior serveix per constatar l'ambivalència del sentiment amorós, que és com un pa d'una "dolça sabor" però de "gran amargor" a la vegada:

Llir entre cards, dintre mi porte un forn
coent un pa d'una dolça sabor,
i aquell mateix sent de gran amargor (CL, 25)

Ausiàs March descriu l'amor per l'estimada com un sentiment ple de contradiccions d'una intensitat inusitada: exactament com Marçal experimenta l'amor cap a la seva filla en estat de gestació.

9.6 "Com si un tauró m'arrenqués una mà": el part

Donar a llum també és tractat per Marçal als seus poemes com una vivència problemàtica, fet que Laia Climent atribueix en gran mesura al record de les males experiències de la mare de Marçal, que patí un avortament, perdé un fill de part i donà llum a la germana de Marçal, Magdalena, als sis mesos i mig d'embaràs (Climent 2002, 85). Tanmateix, les possibles complicacions del part no apareixen en els poemes de Marçal: les preocupacions que s'hi traslladen no són mèdiques sinó metafísiques. L'autora hi exposa el desconcert que provoca l'escissió del seu ser, la divisió del seu cos, la separació del fetus assimilat com a propi. La relació amb la seva filla representa, des del moment de la concepció, una alteritat elàstica que es romp en el moment de tallar el cordó umbilical. El part s'experimenta com una espècie d'homicidi "llevadora/ qui m'has llevat la vida" (GE, 335) o de mutilació "com si un tauró m'arrenqués una

mà” (GE, 336). Per expressar aquesta sensació, l'autora emprà una de les seves metàfores més colpidores:

-tal com el cap del gall decapitat
obre i tanca la boca i el cos corre,
esparverat, llunyà, sense retorn-
jo contemplava aquell bocí de mi
esdevingut, ja per sempre, estranger. (GE, 336)

El poema parteix de la seva experiència amb la vida rural i fa referència a la matança del gall: si no se l'ha deixat cap per avall prèviament perquè concentri tota la sang al cap, en tallar-li el coll, les dues parts de l'animal continuen movent-se de forma independent uns minuts, imatge esfereïdora que l'autora compara a la separació de la filla del seu cos en el moment del naixement. No obstant, l'autora matisa aquesta visió en altres poemes, en què presenta la fase de l'expulsió del fetus de forma més amable. El part és comparat a un truc de màgia, al·ludint al “Gran Prestigitador”, probablement referint-se a Déu, i afegint-hi un component lúdic:

Com eixida de sobte del capell
-Tot Buit- del Gran Prestigitador
m'aparegueres
viva
entre les cuixes. (GE, 333)

Els guions de “-Tot Buit-” imiten les ales del capell, i amb les majúscules es posa l'accent en el fet que es passa del no-res a quelcom, que en el cas de la maternitat pren unes dimensions insospitades: una vida humana. La disposició en cascada alenteix el ritme i crea tensió magnificant l'efecte sorpresa.

Clementina Arderiu també dedica un poema al part intitulat “El salt” (1985, 108), tema inèdit fins llavors a la literatura catalana. En el poema s'expressa la por a la mort, absolutament justificada en un moment en què la mortalitat tant de les parteres com dels infants era molt elevada:

L'horror del buit m'ha regirat:
ni vol, ni pas, ni esforç dels braços;
només la Mort per veïnat
que em sedasseja amb mil sedassos.

L'autora descriu l'expulsió del fetus com un "gran crit" i el nounat com un "fermall" que enclou tot el seu afecte. El record del dolor i els temors, "el mal camí", s'esvaeix davant la visió de l'infant acabat de néixer:

Vingué el gran crit, i ja la vall
assolellada reprenia:
quietament jo era davall
d'un llenç de rosa i satalia.
Al meu costat jeia el fermall
de tan d'amor com jo tenia.

Amat, què importa el mal camí
si ja tenim l'infant aquí?

La mort que veïneja en el moment del part arrabassarà a Clementina Arderiu un dels seus fills als pocs anys de vida, Francesc Riba, a qui dedicarà el poema "Presència de la mort" (Arderiu 1985, 126). L'autora explica com la figura antropomòrfica de la mort s'endú el fill, el traspàs del qual es fa evident quan en constatar que el color li ha mudat de les galtes:

I ella va venir,
callada, insensible.
I jo no la veia
colpir el meu infant.
Entre tanta llum,
qui l'endevinava?
Fou la galta pàl·lida
que em digué la mort.

Els poemes d'Arderiu reflecteixen la por a la mort, que planeja en el moment del part i en els primers anys de la criatura. Aquesta forta vinculació entre maternitat i mort és menys important en l'obra de Plath, que escriu sobre la seva experiència

quaranta anys després (evoca un avortament involuntari), i desapareix en la de Marçal, que donà llum l'any 1980.

9.7 “Cadell enjogassat, manyac i esquerp”: la infantesa

Els poemes que Marçal escrigué per a la seva filla Heura un cop ja havia donat llum són alegres i mostren la mirada d'una mare embadalida davant les reaccions de la criatura. L'autora mostra el seu astorament davant el miraculós esdeveniment que suposa el naixement de la filla:

La carn, sense paraules,
davant de mi i en mi.

I jo que havia llegit tots els llibres” (GE, 331).

Aquest breu poema, que obre la secció “En el desig cicatritzat i en l'ombra” (GE, 329) parteix del vers de Stéphane Mallarmé: “La chair est triste, hélas! Et j'ai lu tous les livres” (2001, 94)²⁴². Així com el simbolista francès es lamenta de la corrupció de la carn i del no-res en què se sustenta l'existència, de la qual cap llibre pot donar compte, Marçal es meravella davant l'acte de creació que suposa la maternitat, que les seves lectures tampoc han pogut explicar. Aquesta és una sensació que Clementina Arderiu i Sylvia Plath també expliciten en la seva obra. A “Nick and the Candlesitick”²⁴³ (2006, 96), Plath es pregunta admirada per l'origen de l'embrió, de la vida, un miracle que equipara a la mort i resurrecció de Crist:

O love, how did you get here?
O embryo

Remebering, even in sleep,
Your crossed position.²⁴⁴

²⁴². “La carne está triste, ay, y he leído todos los libros” (Traducció de Pablo Mañé, 2001: 95)

²⁴³ “Nick i el canelobre” (Traducció de Montserrat Abelló, 2006: 97)

²⁴⁴ “Oh amor, com has arribat aquí?/ Oh embrió/ que recordes, fins i tot quan dorms, la teva posició en creu.” (Traducció de Montserrat Abelló, 2006: 97)

De la mateixa manera, en el poema “Hora tranquil·la” (Arderiu 1985, 110) de Clementina Arderiu, la mare se sorprèn d’haver engendrat un fill fins i tot quan aquest ja és prou gran per caminar:

I pel Jardí va caminant
aquest petit, que és meu
i em sobta

Després de l’esbalaïment inicial per la presència de la filla, Marçal dirigeix la mirada cap a ella mateixa i ens assenyala els efectes visibles de l’embaràs en el seu cos “I ara la pell, sovint, em va baldera” (GE, 333) i les transformacions que implica la nova situació, especialment a causa de l’alletament:

Dues dents han deixat
un rastre de magrana
al meu pit, quan encara
tu no en tens per clavar-les
en allò que se’t fon. (GE, 342)

També en aquesta ocasió l’experiència és abordada des del cos, fent referència a les gotes de sang al pit provocades per la succió de la petita. Es tracta d’un dolor delectable, com ho avala el fet que els seus poemes relacionin sovint la sang i la passió “ai, amic, l’amor fa sang” (CL, 69) i també s’associïn la magrana i l’amor, “Els teus llavis. La fruita. La magrana...” (BD, 132). De fet, l’època de la més tendra infantesa de la filla és presentada com una etapa plàcida i juganera que contrasta amb la turbulència emocional de l’embaràs:

El teu cos cos riu i riu,
esbojarrat a voltes,
d’altres maliciosa-
ment, per sota el nas. (GE, 344)

Si en els poemes de Marçal, el naixement de la filla posa fi a les angoixes de la mare, en Sylvia Plath, la presència dels fills accentua el propi aïllament, que es veu magnificat pel fet que els infants visquin aliens a la depressió de la mare. Al poema

“Child”²⁴⁵ (2006, 178), el jo líric oposa el món de les criatures en expansió a la seva soledat sufocant, que cada cop la constreny més:

Stalk without wrinkle
Pool in which images
Should be grand and classical

Not this troublous
Wringing of hands, this dark
Ceiling without a star.²⁴⁶

El desassossec del jo líric, no obstant, no interfereix en l'estimació pels fills. La veu de la mare, que s'hi adreça amb l'apel·latiu afectuós “love”, revéssega tendresa i protecció, i observa amatent els jocs i els petits progressos dels infants. En el poema “Balloons”²⁴⁷ (2006, 366), per exemple, s'explica que els nens juguen amb els globus de decoració nadalenca i al germà petit n'hi explota un a les mans:

Your small
Brother is making
His balloon squeak like a cat.
Seeming to see
A funny pink world he might eat on the other side o fit,
He bites,
Then sits
Back, fat jug
Contemplating a world clear as water.
A red
Shred in his little fist.²⁴⁸

²⁴⁵ “Infant” (Traducció de Montserrat Abelló, 2006: 179)

²⁴⁶ “Tija sense cap arruga,/ estany on les imatges/ haurien de ser grandioses i clàssiques,/ no aquest dolorós/ retorçar-se de mans, aquest sostre/ fosc sense cap estrella.” (Traducció de Montserrat Abelló, 2006: 179)

²⁴⁷ “Globus” (Traducció de Montserrat Abelló, 2006: 367)

²⁴⁸ “El teu germà/ petit fa grinyolar/ el seu globus com un gat./ Sembla que hi vegi,/ a l'altra banda, un món estrany i rosa com una laminadura;/ mossega/ i s'asseu,/ satisfet, gerro ventrut/ que contempla un món clar com l'aigua,/ una filagarsa/ roja dins el puny menut.” (Traducció de Montserrat Abelló, 2006: 367)

Aquest és un període curull de descobriments constants i captivadors tant per part dels infants com de la mare. En els poemes que Marçal dedicà a l'Heura de menuda, la mare, sorpresa, observa els primers contactes de la filla i el món:

Cadell enjogassat, manyac i esquerp,
que m'ensenyés les dents totes de llet
però amb les puntes vives i esmolades
sense escapçar, i els ulls de bat a bat,
rebecs cada vegada que t'assenyalo límits! (GE, 349)

La naturalesa juganera dels petits i l'aparició de les primeres dents motiva que tant Marçal com Arderiu es refereixin a les criatures en tant que "cadells". Clementina Arderiu escriu:

Com salvatgina engelosida
pel cadell,
jo la vida passaria
vora d'ell.

Hola, cadell,
dóna'm l'anell
picapedrell!

Arremetria amb urc de guerra
tota gent
i ma dent el guardaria
d'altra dent.

"Denteta dent"
dirà la gent;
i tu, content. (Arderiu 1985, 121)

El ritme trepidant del poema de metre curt i rima consonant, la presència del diminutiu i les repeticions el converteixen en una espècie de cançó infantil estetitzada. En tant que "salvatgina engelosida/ pel cadell", la naturalesa del qual consisteix en

jugar, la veu narradora converteix el mateix poema en un divertiment i saltironeja d'un punt de vista a l'altre, alternant successivament les paraules adreçades al lector i a l'infant.

D'altra banda, tant en Marçal com en Arderiu observem la preocupació per la indefensió dels infants. Arderiu descriu una mare disposada a plantar cara i protegir el seu fill amb les dents. Marçal, en canvi, presenta un jo poemàtic que es troba entre la disjuntiva de construir murs per protegir la filla de perills i temptacions o, al contrari, ajudar-la a accedir a l'altra banda:

Tan petita i ja saps com és d'alta
la paret que no es deixa saltar!

I jo voldria fer-te esqueneta.

Qui és que m'omple les mans de maons?
Qui em fa dir-te les serps de l'altra banda?

Qui fa que engalzi vidres a la tàpia?
-Tu, lladre de la teva llibertat? (GE, 353)

Marçal Maria-Mercè Marçal, que qüestionava sistemàticament l'Autoritat i no dubtà a violar les normes amb què no combregava, es trobà en la tessitura d'exercir de legisladora de la vida de la seva filla i de força coercitiva per fer-li complir les lleis que ella havia establert. En una entrevista amb Francesc Massip, Marçal expressava aquesta contradicció inherent a la condició de mare:

...com t'ho faràs per defugir la complicitat amb tots els mecanismes opressius de la societat que t'envolta, cosa que vas veient gairebé inevitable i que, irremeiablement, esdevindrà, en certa manera, repressora, també. (Marçal a Massip 1982, 8)

La preocupació de l'autora per educar, la seva incomoditat per imposar-se i marcar límits es traslladen en fragments com el següent:

Com embridar-te si tu em fas tornar
al món indòmit, l'espai sense fites,
on la lluita i el joc són u, i la sang
se'm fa petita com tu, i se'm desboca!
¿Com prendria el fuet del domador
que, malgrat tot, guardo dins de l'armari
entre altres disfresses i oripells? (GE, 349)

La funció agredolça de la mare també es manifesta en una cançó de bressol, “Berceuse” (GE, 364), en què el jo líric insta a dormir el nadó “Dorm, petita meva, dorm”, a qui promet protecció “No temis”. No obstant, la tranquil·litat la proporciona a partir de la certesa que els perills que l'assetgen estan neutralitzats:

Ja no vindrà
l'esvolic ferit de mort
a podrir-se a teva falda.
(...)
La meva mà esquerra
subjecta ben fort
la dreta de l'assassí.

Aquesta cançó de bressol segueix així la tradició catalana de l'espantamainades, com el Papu o l'Home del sac, el contrapunt paorós a l'afecte i l'emparança de la mare, que ha de trobar el punt just entre protecció i coerció. També en aquesta ocasió ens trobem amb un poema en què se superposen els sentiments cap a la filla i cap a l'amant. Tot i que les cançons de bressol van destinades als infants, aquest poema està inclòs a “Sang presa” la secció de *La germana, l'estrangera* en què Marçal tracta sobre l'abandonament i l'absència de l'amant.

Més enllà de l'al·letament i de la primera interacció de la filla amb el món, Marçal tracta la qüestió de l'aprenentatge de la llengua, un fenomen que la fascina, ja que fins llavors la filla era “carn sense paraules” (GE, 331) o bé parlava un “llenguatge bàrbar” (GE, 338). En mans de la filla, les paraules són les joguines de vidre amb les quals el jo líric l'insta a experimentar:

Et fas amb les paraules
mestressa de les coses.
Unes i altres són
com joguines de vidre
entre les teves mans:
No et faci pot la sang! (GE, 352)

L'enigmàtica relació entre les paraules i les coses se situa en el prosceni i Marçal contempla des d'una tribuna privilegiada els progressos de la filla, que deixarà de ser un petit cadell enjogassat per passar a ser una interlocutora.

9.8 “En amor difícil cap a tu”: adolescència i vida adulta

La filla s'anirà fent seu el món sota l'ègida de la mare, preocupada per trobar una ponderació adequada en tant que “lladre de la teva llibertat” i no reproduir en la petita els mecanismes de repressió contra els quals ella sempre havia lluitat. La seva relació amb l'Heura no es tornarà a abordar fins el poema titulat “Maternitat” (D, 450), a *Desglaç*, en què la filla ha arribat a l'adolescència i l'anhelat equilibri ha basculat. Marçal obre el poema reprenent el darrer vers de “For a fatherless son”²⁴⁹ de Sylvia Plath²⁵⁰ –recordem que Heura Marçal no té pare– en què Plath al·ludeix a la pèrdua de la innocència de l'infant (2006, 202):

One day you may touch what's wrong
The small skulls, the smashed blue hills, the godawful hush.
Till then your smiles are found money”²⁵¹

En el poema “Maternitat” de Marçal, la filla es troba al final d'una etapa d'aprenentatge i a l'inici d'un viatge iniciàtic en què vol afirmar la pròpia individualitat. La protecció, necessària fins aquell moment, es converteix en un destorb, i la mare viu amb desconcert uns canvis que la trasbalsen i l'obliguen a reajustar el seu paper a les noves necessitats. En el poema el jo líric fa balanç de la seva actuació com a mare:

²⁴⁹ “Per a un fill sense pare” (Traducció de Montserrat Abelló, 2006: 203)

²⁵⁰ Marca d'intertextualitat assenyalada per Fina Llorca al seu article “Mare, filla, amant, amiga: Muses en la poesia de Maria-Mercè Marçal” (2002a, 264).

²⁵¹ “Un dia potser palparàs el que és injust,/ els petits cranis, els cims blaus desfets, el terrible silenci. /Fins aleshores els teus somriures són moneda fàcil.” (Traducció de Montserrat Abelló, 2006: 203)

I potser no he sabut, en terra de ningú,
plantar jardins oberts per als teus ulls...
Ni treva, ni quarters,
ni mapes coneguts, ni l'enemic amb rostre...

La mare continua sentint la filla com un tros d'ella mateixa i el fet d'adonar-se del nou espai que li correspon a l'etapa que comença és viscut com una "guerra" interior en què es remouen els sentiments: l'afecte cap a la filla s'ha convertit en un "amor difícil".

I tu menges, dissolta
en el meu pa, la guerra,
liquada en els meus ossos
i fosa dins la sang
que s'agleva en amor
difícil cap a tu. (D, 450)

En literatura, se sol tractar la maternitat associant-la amb els infants, i pocs són els poemes que versen sobre la qüestió un cop els fills ja són grans. Arderiu no escriu sobre els fills adults i Plath se suïcidà quan els seus encara eren petits. Tanmateix, Marçal comptava amb un referent, Anna Akhmàtova, que dedicà un llarg poema al seu fill, detingut i executat pel règim stalinista. El poema, titulat "Rèquiem" (Akhmàtova i Tsvetàieva 2004, 123-139) emana una sensibilitat semblant a la de Marçal, que s'hi reconegué i el traduï al català juntament amb Monika Zgustova. En el poema, Akhmàtova evoca les llargues esperes a la porta de la presó, la incertesa respecte el futur del seu fill i el dolor incommensurable de la pèrdua. El prefaci explica que fou una de les dones que feien cua amb els llavis morats pel fred davant la presó de Leningrad qui demanà a Anna Akhmàtova que deixés constància d'aquell episodi:

Em va preguntar, en un xiuxiueig a cau d'orella (allà tothom parlava xiuxiuejant):
-Vós ho podeu descriure, tot això?
I jo li vaig dir:
-Sí, puc.
I llavors, quelcom que s'assemblava a un somriure va lliscar per damunt d'allò que un cop havia estat el seu rostre. (2004, 124)

En el poema, l'autora equipara la seva sofrència a la de la Mare de Déu al peu de la creu i fa extensiu el seu dolor al de les mares que com ella van patir a causa de la dictadura. Tal és la intensitat del dolor i la immensitat del silenci que rodegen la mare durant l'agonia del fill que ningú gosa mirar-la:

Magdalena es colpia i plorava,
I es féu pedra el deixeble estimat.
Però on era, en silenci, la Mare,
Ningú els ulls no gosava aixecar. (2004, 136)

La mare de Déu es defineix per la seva relació amb el fill i és considerada per la poeta com la Mare per antonomàsia (en majúscules en el poema). La verge Maria viu una passió paral·lela en què els seus dolors corresponen als perills i patiments del fill que culminen en la crucifixió²⁵². Del poema d'Akhmàtova es desprèn la idea que la maternitat capacita per a una major comprensió del dolor i de les necessitats alienes²⁵³. “Rèquiem” posa en primer pla la solidaritat de les dones i entre les dones, lligam al qual Marçal es volgué sumar amb la traducció del poema. A l'epíleg del poema, Akhmàtova fa un recordatori de les mares i esposes víctimes de la repressió:

Per elles he teixit un gran llenç mortuori
Amb tristes paraules que els havia sentit.

En elles pensaré a tot arreu on sigui
I sempre, fins i tot en la seva dissort.

Conscient del seu do i del fet que la seva veu s'alça “per tots els meus companys en la dissort” (Akhmàtova i Tsvetàieva 2004, 137), un aclaparador sentit de la responsabilitat la condemnava a escriure. “Rèquiem” fou un acte de solidaritat que hagués pogut costar-li la vida i pel qual fou necessari prendre precaucions. En el seu estudi sobre l'obra d'Akhmàtova i Tsvetàieva, Maria-Mercè Marçal explica:

²⁵² Segons alguns autors, el sofriment de la mare de Déu la converteix en corredemptora dels pecats del món (Molina 2004, 59).

²⁵³ Una idea que havia quallat socialment: a partir del segle XIX i bona part del XX, el paper de les dones dins la llar s'estengué amb tasques “maternals” envers la societat mitjançant labors de beneficència o exercint de mestres i infermeres.

És malgrat l'ostracisme i arran de tants fets dolorosos que s'abaten sobre la seva generació d'on sorgirà el *Rèquiem* d'Anna Akhmàtova, una obra que durant molts anys restarà en la clandestinitat i que va ser composta oralment, amb la col·laboració de persones amigues que memoritzaven amb l'autora uns poemes que, si s'haguessin posat per escrit, haurien esdevingut implacables testimonis de càrrec. (Marçal 1998c, 183)

La valentia d'Akhmàtova és característica d'algú que no pot defallir per mor d'aquells a qui es deu, una fortalesa de mare que anteposa les necessitats del seus fills a la pròpia vida. Amb “*Rèquiem*” doncs, Akhmàtova plora el seu fill executat, ofereix consol a les mares i embolcalla amb els seus versos el poble sofrent erigint-se d'alguna manera com la mare d'una Rússia lacerada.

La condició de mare i el vincle que s'estableix amb els fills perdura en el temps, fins a la pròpia mort o, en casos especialment dolorosos, quan el traspàs del fill o la filla té lloc abans. No obstant, el canvi que suposa l'embaràs, el part i l'agitació dels primers anys de vida de les criatures converteixen aquest període en un material més escaient per ser elaborat poèticament. En els poemes dedicats a la maternitat, Marçal en planteja una visió trencadora d'acord amb les veus que s'alçaren a partir dels anys setanta i que reclamaven el dret de la dona a decidir sobre el seu cos. El fet de considerar la maternitat només com una opció, passa pel convenciment que la vida que comença a gestar-se al ventre de la dona és part del seu cos, una assumptió que desplega tots els seus matisos a l'obra de Marçal, on pren forma tot una amalgama de sentiments contradictoris. Val a dir que la maternitat és un tema que als anys vuitanta comptava amb poquíssims antecedents, com Sylvia Plath o, de forma més tangencial, Anna Akhmàtova, i que malgrat que Clementina Arderiu consagrà alguns poemes als seus fills, Marçal és la primera que problematitza la relació amb el fetus a les lletres catalanes²⁵⁴.

²⁵⁴ La construcció discursiva de la maternitat en l'obra de diverses poetes de la segona meitat del segle XX, incloent-hi Marçal, és abordada per Maria Rosell a “Escriure amb tinta blanca: construccions poètiques de la maternitat” (2007).

10. L'amant

10.1 L'escala fosca del desig

Per Maria-Mercè Marçal només ens podem acostar a l'altre a través del cos, de manera que les relacions amoroses prenen necessàriament una dimensió física i carnal. La interacció amb l'amant i la concepció del cos que desitja experimenten una transformació notable al llarg de la seva obra. El joc i la seducció dels primers poemaris deixen pas a un sentiment d'una intensitat vertiginosa en què el plaer i el dolor s'entremesclen; i de les relacions sexuals centrades en els pits i els genitals passa a l'erotització de tot el cos, fet que implica una manera d'entendre la sexualitat radicalment diferent.

Aquesta evolució transcorre paral·lela a les seves experiències vitals. Marçal es casà l'any 1972 amb Ramon Pinyol Balasch, el seu company sentimental a la universitat, un matrimoni forçat per pressions familiars que es trencà l'any 1976, ruptura a la qual s'al·ludeix a *Bruixa de dol*. Poc després de donar llum a la seva filla Heura, Marçal començà una relació amb una dona, Mai Cobos. L'autora donà forma al seu amor desbridat per Cobos en els versos de "Terra de Mai", i després d'un trencament dolorós, elaborat poèticament a "Sang presa", mantingué fins que morí l'any 1998 una relació amb Fina Birulés, a qui dedicà els poemes de "Contraban de llum".

Escriure sobre el desig des d'una veu femenina requeria necessàriament un replantejament de l'esquema tradicional en què l'home actua de subjecte actiu i la dona de cos passiu. En la seva obra, Marçal desarticula aquesta estructura binària i s'afirma com a subjecte desitjant sense renunciar a la corporalitat. L'autora efectua una sèrie de capgiraments simbòlics en què revaloritza tot allò vinculat a la corporalitat i, alhora, presenta la dona en tant que agent actiu en les relacions sexuals.

Marçal parteix d'una tradició catalana extremadament decorosa que compta amb ben pocs escriptors i escriptores que hagin abordat l'amor sensual. D'entre els més carnals, l'autora reconeix el mestratge de Joan Salvat-Papasseit i Vicent Andrés Estellés que, al seu torn, són hereus de la poesia medieval. En l'obra de Marçal, no obstant, la introducció de la corporeïtat es produeix en el mateix moviment en què s'afirma un subjecte desitjant específicament femení, i aquesta és una nova veu que aquests autors no representen.

En la seva recerca d'una tradició de poesia amorosa formulada des d'una perspectiva femenina, Marçal descobreix el cas excepcional de les trobadores o *trobairitz* medievals i, al segle XVI, de Louise Labé. Com que la relació era asimètrica, les convencions poètiques i les metàfores no es podien invertir quan era la dona qui cantava l'amor i Marçal admira l'esforç considerable de recodificació que dugueren a terme aquestes escriptores. L'autora, no obstant, no tan sols busca una veu femenina per expressar el desig sexual, sinó que, a partir de *La germana, l'estrangera*, explora l'amor entre dones, un tipus de relació condemnada pel discurs hegemònic i poc representada literàriament, amb algunes excepcions, com la mítica Safo o les escriptores de la *rive gauche* del París de principis del segle XX, entre les quals trobem Renée Vivien.

El tractament poètic de l'amor en l'obra marçaliana es caracteritza per la recerca d'un llenguatge amb el qual expressar la seva peculiar manera d'entendre la identitat i per la renovació constant. Si en una primera època comença reformulant les metàfores amb què tradicionalment s'han evocat les parts de cos amb més càrrega sexual, a partir de *La germana, l'estrangera* desballesta completament la idea tradicional de cos desitjant i proposa una aproximació a l'altre des d'una concepció més holística de l'individu, en què la part física i l'espiritual funcionen a l'ensem.

10.2 L'erotisme en la literatura catalana: Joan Salvat Papasseit i Vicent Andrés

Estellés

L'amor carnal ocupa un paper poc destacat en la literatura catalana del segle passat, tal com evidencia l'*Antologia de la poesia eròtica catalana del segle XX* a càrrec de Josep Maria Sala-Valldaura. Aquesta selecció, publicada el 1977, l'any de l'aparició de *Cau de llunes*, ofereix un panorama ben púdic de les lletres catalanes²⁵⁵. En el seu estudi introductori, el mateix Sala-Valldaura explica que els propòsits estètics i polítics, tant del modernisme com del noucentisme, no s'avenien gens amb la poesia eròtica, i que no fou fins a Joan Salvat-Papasseit que l'erotisme entrà a la literatura catalana. Marçal, a la recerca de referents provinents de la pròpia tradició, coincideix amb Sala-Valldaura i reconeix a Salvat-Papasseit el mèrit d'introduir el cos a la poesia catalana contemporània: "Salvat obre les portes de la poesia catalana del segle vint al Cos – aquest cos que la nostra cultura, de Plató ençà, ha tractat tan malament" (Marçal 1994b, 93).

²⁵⁵ El volum només inclou els poemes d'una dona, Rosa Leveroni.

Marçal és una insaciable lectora de Joan Salvat-Papasseit, autor que exposa en els seus versos una sexualitat fresca i sana.²⁵⁶ La concepció papasseitiana de l'amor, en tant que exercici lliure i espontani del sexe, correspon a l'ideal de relació que es desprèn de l'obra de Maria-Mercè Marçal: exempta de component moral, sense culpes ni càstigs. Es tracta de la glorificació de cos, del triomf de la carn que, a l'estil medieval, cal cantar perquè l'amor sigui complet. Ara bé, mentre que Papasseit se centra en l'eclosió de la unió carnal i obvia les angoixes corrosives que acompanyen habitualment la relació de parella, l'autora també aborda el dolor de la ruptura, la gelosia, l'enyor o la decepció.

A més, tot i que Marçal adopta certs elements de Papasseit, s'allunya clarament del posat d'aquest autor, que ella titlla de "fatxenda" a la llum de versos com els següents: "Ni sabia els meus fills quan tornaria a terra" (1997, 165), "prendria les ciutats/ i les noies sortrien a rebre'm" (1997, 184). Marçal també rebutja alguns estereotips referents a la dona com la passivitat de la dama en la relació, "visca l'amor: la volia i l'he pres" (1997, 266), o el rols de dominador i subjugada. En ocasions, el jo líric a l'obra del barceloní es presenta com a lladre d'amor que compra esclaves:

Jo l'he demanada
que fos sols per mi.
L'he comprada esclava,
la vull fer lluir. (1997, 167)

O com a mariner que desflora verges:

Viatjar terres
no quedar-se en cap
amar en totes una noia verge. (1997, 189)

L'oposició en l'obra del barceloní entre la veu masculina del jo poètic, que juga un paper actiu en la seducció, i la veu femenina, innocent i casta, que es lliura al ritual de l'amor, no existeix en Marçal. En l'obra de la poeta, les dues veus sempre es situen

²⁵⁶ L'any 1994 Marçal intervingué en una taula rodona organitzada per Jaume Aulet per homenatjar Joan Salvat-Papasseit amb motiu del seu centenari. Les referències explícites a Joan-Salvat Papasseit a l'obra de Marçal són legió, especialment en els seus primers llibres. En són exemples les cites directes o la incorporació de versos de l'autor com "Perquè has vingut han florit els lilàs", que apareix en un dels poemes de *Cau de llunes* "perquè has vingut (...) han florit els coralls" (CL, 64). També trobem ecos d'aquest mateix vers a *Bruixa de dol*, "perquè avui feia el seu ple" (BD, 90) i "perquè venies sense armes" (BD, 115).

en pla d'igualtat, i la presència masculina es va diluint, ja que l'autora acaba tractant exclusivament les relacions entre dones. Tanmateix, malgrat que els enfocaments són diametralment oposats, la poeta relativitza el masclisme del jo poemàtic de Papasseit perquè considera que queda neutralitzat per la forma d'expressar-se del barceloní:

I si en algun cas ha succeït que la meua sensibilitat ha discrepat de la forma concreta en què Salvat canta l'erotisme, sobretot de la seva "fatxenderia" i del seu xovinisme "viril", ell mateix, a través de la llibertat amb què s'expressa m'ha donat armes per emprendre una desmitificació d'aquella mateixa "virilitat" (Marçal 1994b, 93)

L'altre autor important que Sala-Valldaura inclou en la seva antologia i que Marçal coneixia i admirava –trobem una cita seva encapçalant una secció de *Cau de llunes*– és Vicent Andrés Estellés. La naturalitat amb què Estellés aborda la sexualitat suposa una ventada d'aire fresc en l'univers asfixiant del nacionalcatolicisme de Franco (i dels primers temps de la transició) en què s'estigmatitza el cos i es condemna el plaer sexual. Si per Papasseit "Res no és mesquí" (1997, 133), Estellés afirma que "Res no és obscè" (2005, 138) i abandona de forma radical la pràctica de l'eufemisme poruc tan utilitzat dins la literatura occidental, de la qual es distancia obertament en el poema "Els amants":

No comprenem l'amor com un costum amable,
com un costum pacífic de compliment i teles
(i que ens perdone el cast senyor López-Picó).
(...)
Ignorem Petrarca i ignorem moltes coses.
Les Estances de Riba i les *Rimas* de Bécquer.
Després, tombats en terra de qualsevol manera,
comprenem que som bàrbars, i que això no deu ser,
que no estem en l'edat i tot això i allò.

No hi havia a València dos amants com nosaltres,
car d'amants com nosaltres en són parits ben pocs. (2005, 45)

El poeta es desmarca de l'amor espiritual de Petrarca, del romanticisme de Bécquer i de l'amor introspectiu de López-Picó i Carles Riba, noucentistes catalans. En la poesia d'Estellés, l'acte sexual és bàrbar i els amants s'estimen feroçment, sense artificis. Sovint, la relació té lloc de forma clandestina com a resistència i desafiament a la hipocresia de la moral puritana del franquisme.

Així, la sexualitat es converteix en l'obra estellesiana en una via per a la revolta i l'alliberament, en un refugi on les forces de l'ordre no poden accedir. Marçal compartirà el compromís d'Estellés amb la llibertat i afilarà la ploma per lluitar contra una violència menys perceptible, l'exercida pel discurs patriarcal i heteronormatiu, una forma més subtil d'opressió que no necessita guàrdies civils uniformats per subjugar consciències, i que continuarà malgrat l'adveniment de la democràcia.

Un dels aspectes subversius de la poesia eròtica d'Estellés és l'ampliació de la topografia tradicional (ulls, llavis, boca, pits) amb termes que la convenció poètica no consideraria propis del gènere com l'entreuix, l'engonal, el membre, l'esperma, les galtes del cul, els llavis del sexe o els pèls púbics. L'estil del poeta de Burjassot és fluid i rítmic i la seva expressió és sovint extremadament directa i explícita: "T'hem penetrat per davant i per darrere" (2005, 172); "Me la mamaves fins al cep" (2005, 177); "Seguidament has dut els dits al sexe,/ iniciant l'acte masturbatori" (2005, 185).

Marçal no adopta mai el to conversacional ni el registre més vulgar d'Estellés, però sí que utilitza termes poc habituals dins el repertori poètic tradicional com "sexe", "El teu sexe i el meu són dues boques" (GE, 298) o "cul", "M'agrada el teu cap i m'agrada el teu cul" (SO, 199). Quan la poeta es refereix a altres elements corporals als quals atribueix una càrrega sexual, ho fa sempre de forma sublimada, a través de metàfores, com és el cas dels pèls púbics, de les celles o de les aixelles: "la dansa de la molsa" (GE, 298), "la dansa de l'heura" (BD, 113), "s'enfila per l'herba" (BD, 110), "l'or negre de la cella i de l'aixel·la" (BD, 113). La poeta presenta, com el valencià, un erotisme que no és ni esllanguit, ni evasiu, que trenca tabús i remou consciències, i es pregunta, mitjançant la poesia amorosa, per la relació entre poder i sexualitat.

10.3 L'herència medieval: els trobadors, Ausiàs March i Joanot Martorell

El tractament de la sensualitat en Marçal és deutor de la poesia dels trobadors i de dos grans escriptors, Ausiàs March i Joanot Martorell. Tant Marçal com Papasseit i Estellés se sentiren molt atrets per la nova relació amb el cos que es gestà durant l'època medieval, període en què s'assentaren les bases per al desenvolupament de l'erotisme a occident i s'escriguren algunes de les obres més preuades de la literatura catalana.

Les traces de l'amor cortès a l'obra de Maria-Mercè Marçal són especialment visibles a *Cau de llunes* i *Bruixa de dol*, en què trobem sovint l'apel·latiu "Amic": "Avui t'he cercat, amic, entre foscants" (CL, 32), "Amic, sortim en finestra" (CL, 63), "Amic, sortim al terrat" (CL, 65), "ai, amic, l'amor fa sang" (CL, 69), "ai no la mosseguis,/ amic, encara" (BD, 89), "Amic, et citaré al cor d'una petxina" (BD, 110). Marçal converteix "l'amiga", terme amb què els trobadors es refereixen a la dama, en "l'amic", ja que es tracta d'una veu femenina que interpel·la l'amat. No obstant, a mesura que avança l'obra, el jo líric ja no s'adreça a l'amat sinó a l'amada, i l'apel·latiu "amic" desapareix i és substituït pel *senhal*, les paraules que amaguen el nom de la dama en la lírica trobadoresca²⁵⁷.

El senyal formava part del joc eròtic dels trobadors: era un element imprescindible a causa del risc que implicava cobejar una dama o *midons*²⁵⁸ més enllà de les possibilitats i la conveniència que establia la rígida estructura social. Aquesta era una dificultat que suposava un estímul i no feia més que incrementar el desig. En l'obra de Marçal, els senyals de les amades de l'autora, Mai i Fina, apareixen camuflats en repetides ocasions: "crims de Mai" (D, 471), "Illa de Mai" (GE, 374), "Per dir-te, Mai" (GE, 311) "Per abraçar-te, Mai" (GE, 375), "L'espadat de Mai" (D, 504), "Fina amor" (D, 467). La polisèmia d'aquests dos noms propis permet integrar-los perfectament en l'obra.

El primer dels senyals, "Mai", queda ocult a causa de la singular utilització del adverbis de Marçal en la seva poesia. En els versos "El port és ple de vaixells carregats/ de crims de Mai i de culpes d'Enlloc", per exemple, els distints significats cohabiten en posar en un mateix pla "Mai" i "Enlloc" a través de la inicial en majúscules. L'autora du a terme el joc invers a "Terra de mai" (SO, 293), en què l'homonímia mai/Mai converteix la cartografia del cos de l'amada en un espai utòpic²⁵⁹. En el cas de "Fina", el seu senyal també queda incorporat en el conjunt de l'obra ja que "la fina amor" (D, 467) és el que també es coneix com a "l'amor cortès".

²⁵⁷ Un dels senyals d'Ausiàs March, "Llir entre cards", apareix a la cita d'aquest autor que obre el poemari *Cau de llunes*. A *Bruixa de dol*, Marçal introdueix un dels seus versos amb un altre dels senyals utilitzats per March, "Amor, amor" (BD, 126).

²⁵⁸ El primer poema que ens ha arribat en què, invertint l'ordre feudal, el "jo" del poema s'agenolla als peus de la dama i se'n declara vassall i servidor és de Guilhem de Peitieu, trobador del segle XII.

²⁵⁹ La secció "Terra de mai" va introduïda per una cita de Lorca "¡Amor de Siempre, amor de Nunca!" que anticipa el joc amb els adverbis i les majúscules.

Un altre dels elements amb ecos trobadorescs que trobem en l'obra de Marçal és la *penyora*, un mocador, una cinta o un floc de cabells que, després de la resistència inicial, la dama proporcionava com a gatge a l'enamorat per encoratjar-lo a continuar amb el procés de conquesta amorosa. Es tracta d'un element molt suggeridor que incita a aguditzar els cinc sentits i amb el qual es pretén encendre la imaginació. En l'obra de Marçal, a més d'una menció directa a la “penyora d'amor” (BD, 121)²⁶⁰, l'autora ofereix el poemari *Cau de llunes* com a penyora a Ramon Pinyol, el seu marit en el moment de l'elaboració del recull, a través de la següent dedicatòria: “A Ramon Pinyol, en penyora d'un paisatge comú”²⁶¹.

Un altre dels referents marçalians és Ausiàs March que, si bé parteix de la tradició trobadoresca, inaugura una nova relació amb la dama. El poeta no només assenyala les qualitats de l'amada sinó que també en reporta els vicis, de manera que la relació de vassallatge basada en la idealització s'atenua i, a voltes, fins i tot es capgira. Una altra especificitat marquiana és el fet de considerar que l'apetit sexual de la dama és legítim i desitjable, “io us vull honesta i deshonest” (1979, 120), malgrat que després suposi un impediment per aconseguir la purificació de l'esperit i la veu poètica es trobi atrapada entre la seva condició humana i la seva lluita personal d'elevació: “Ausiàs March, tant o més que ‘cantor’ de l'amor pur, és ‘relator’ de la seua lluita personal per aconseguir-lo” (Fuster J., 1982, 66, 67 i 68).

L'admiració de Marçal pel primer poeta en lírica culta que escriu en català (i no en occità) es concreta, entre altres aspectes, en l'ús recurrent de la comparació²⁶², que l'autora havia assenyalat al seu estudi “Sobre Ausiàs March” com un dels trets estilístics més característics del valencià. La poeta utilitza aquest recurs en innumbrables ocasions: “Com eixida de sobte del capell” (GE, 333) “Com si un tauró m'arrenqués la mà” (GE, 336), “Com dos estels bessons” (D, 436), “Com un nen tot petit” (D, 439), “Com l'assassí que torna al lloc del crim (D, 463), “Com l'infant que canta més fort” (D, 501), etc.

També trobem una al·lusió a Ausiàs March en l'ús de la paraula “desamic”, provinent del vers “Amich de plor e desamich de riure” (March 1979, 27). Si Ausiàs

²⁶⁰ La “penyora d'amor” també apareix en l'obra de Joan Salvat-Papasseit (1997, 183).

²⁶¹ A la primera edició el recull portava d'endreja “A Ramon Pinyol: que floreixi la murtra!”, segons Antoni Pladevall, una referència hesiòdica que al·ludeix a la lírica amorosa (2010, 42).

²⁶² Al seu estudi “Sobre Ausiàs March” (1997a), Marçal analitza el poema número 1 de l'edició de Joan Ferratí i fa especial èmfasi en la comparació com a tret estilístic i expressiu característic de March.

March la utilitza per mostrar l'oposició entre els apetits de la carn i l'amor espiritual i situa el jo líric al cor d'un conflicte de dimensions metafísiques, Marçal se serveix del mot "desamic" en un vers lúdic i juganer: "Amic i desamic et diré ara". Es tracta d'un apel·latiu que condensa l'estira-i-arronsa propi de la seducció, el "m'estima, no m'estima" dels pètals de margarida, l'alternança entre pedra i cel en els merlets del castell.

La sensualitat entesa en tant que descoberta engrescadora o trapelleria inofensiva és un tret definitori dels primers poemaris de Marçal, en els quals el "joc d'amor" (BD, 126)²⁶³ es trasllada al vocatiu amb el qual el jo líric interpel·la l'amat, de manera que l'apel·latiu concentra les contradiccions inherents a la seducció. És el cas de l'esmentat "Amic i desamic et diré ara" (BD, 128), o de "Dolç enemic" (BD, 112).

L'adjectiu "dolç" és emprat amb recurrència en relació amb els afers de l'amor en els textos medievals²⁶⁴, tal com ocorre a *Tirant lo Blanc* de Joanot Martorell²⁶⁵, en què l'acte sexual entre el cavaller Tirant i la princesa Carmesina és descrit com a "dolça fellonia" (Martorell 1983, 340) o "dolça ofensa" (Martorell 1983, 341). La novel·la de Martorell representa un referent per a Marçal quant al tractament de l'erotisme. Malgrat la resistència de la dama i els obstacles que impedeixen que la unió es consumi, Tirant persevera i el seu desig només es veu atiat davant les dificultats²⁶⁶. Els passatges en què Tirant toca la princesa davall les faldilles amb la sabata, la contempla d'amagat mentre es banya o acaricia el cos adormit de la princesa assistit per Plaerdemavida són algunes de les escenes que han deixat petja en la literatura eròtica catalana posterior²⁶⁷.

El joc de la seducció i la centralitat del cos que trobem en els trobadors, March o Martorell són incorporats a l'obra de Marçal. Ara bé, malgrat que les incursions en la literatura amorosa medieval i el tractament de la sexualitat a Papasseit i Estellés proporcionaren a Marçal eines per abordar l'erotisme, l'autora necessitava referents que cantessin l'amor carnal des del punt de vista femení. Li calia explorar una nova manera

²⁶³ Es tracta d'una concepció molt propera a la de Salvat-Papasseit, que fa al·lusió a tota mena de jocs: "juguem a fet, o a la corretgeta, o a bell indret" (1997, 172).

²⁶⁴ L'adjectiu "dolç" també és emprat per Salvat-Papasseit, que interpel·la l'amada com a "dolça amigueta" (1997, 172).

²⁶⁵ Joanot Martorell era cunyat d'Ausiàs March.

²⁶⁶ A *Tirant lo blanc* es tracten també altres models d'amor caracteritzats per parelles de personatges secundaris: Estefania i Diafebus, Ricomana i Felip, l'Emperadriu i Hipòlit, i el cavaller Espèrcius i la seva dama.

²⁶⁷ Vicent Andrés Estellés té un poema titulat "Plec i melic imperial de Carmesina" (1980, 233).

de dir amb la intenció de trobar el contrapunt a la passivitat de la dama, a la conquesta de la virginitat o a l'orgull del mascle.

10.4 Una perspectiva femenina: les trobairitz i Louise Labé

Per trobar dones que escriguessin sobre els sentiments amorosos i el desig sexual femení, Marçal es va remuntar a les trobairitz, les destinatàries dels poemes dels trobadors, les esposes i les filles dels senyors, que componien al seu torn sobre l'experiència amorosa, i que formaren part del despertar cultural a Occitània al segle XII. L'efervescència fugaç de les poesies de trobairitz (Garsenda, Azalais de Porcaigues, Comtessa de Dia, etc.) és un fenomen rar i poc estudiat en relació als seus homòlegs masculins²⁶⁸. Quan les edicions LaSal publicà l'any 1983 *Les trobairitz. Poetes occitanes del segle XII*, un ampli recull de poemes de trobadores amb un important estudi introductori a càrrec de Magda Bogin, Marçal aplaudí la iniciativa (Chordà 2007, 49).

Com les trobairitz, Marçal busca una veu femenina per cantar l'amor, tasca que implica trencar una llarga tradició i passar “de muses mudes a subjectes del discurs”, segons ho expressa la mateixa autora (Akhmàtova i Tvetàieva 2004, 15)²⁶⁹. En presentar-se en tant que subjecte desitjant, les trobairitz no capgiren les estructures poètiques dels homòlegs masculins. A diferència de la poesia amorosa dels trobadors, en què el jo poètic se sol presentar com a servidor de la senyora o *midons*, les trobairitz plasmen en els seus poemes una relació no idealitzada i una veu poètica que, ni adora l'amat, ni és adorada per ell (Bogin 1983, 14-15). Es tracta d'una relació amorosa d'igual a igual, que és com Marçal presentarà les dues veus en la seva poesia amorosa. A més, les cançons de les trobadores estan menys ritualitzades que les dels homes, ja que no empen les fórmules fixades en la tradició masculina. Les trobairitz expressaven

²⁶⁸ L'existència de les trobairitz s'explica, entre altres factors, per certs canvis en les lleis de l'herència que possibilitaren que les dones fossin propietàries, de manera que les esposes dels aristòcrates es pogueren posar al capdavant dels feus dels marits quan aquests marxaren a Orient a les croades. Les dones van gaudir de certs privilegis durant un període ben curt, ja que la cort occitana caigué en decadència amb la lluita contra l'heretgia càtara o albigesa empresa pel Papa l'any 1209. La persecució de les comunitats càtares del sud de França, s'acabà convertint en una guerra d'annexió que deixà les ciutats en ruïnes i acabà amb la cultura i la llengua d'oc. S'imposaren els costums francesos i per diluir la idiosincràsia occitana es forçaren casaments d'hereves amb senyors del nord (Bogin 1983, 9-21).

²⁶⁹ La dificultat de cantar l'amor des d'una perspectiva femenina quan, encarnat per les figures de Laura o Beatriu, el femení estava concebut per tal de fer el paper de musa muda o d'objecte passiu del desig, és una preocupació típicament marçaliana, que trobem expressada per un poema d'Anna Akhmàtova traduït per Marçal: “Podria Beatriu crear com Dante/ o cantar Laura la febre d'amor?/ He ensenyat a una dona a fer sentir la veu/ I ara, com puc fer-la callar?” (Akhmàtova i Tsvetàieva 2004, 115).

l'amor de forma directa a través de situacions fàcils de reconèixer, com en aquests versos de Garsenda, que mostren la por davant les vacil·lacions de l'amant:

Vos que·m semblatz dels corals amadors,
Ja non volgra que fossetz tan doptanz²⁷⁰ (*Les trobairitz* 1983, 140)

En aquests altres, Azalais de Porcaigues descriu la seva decepció:

Tant ai lo cor deseubut,
per qu'ieu soi a totz estraingna,
e sai que l'om a perdut
molt plus tost que non gasaingna²⁷¹ (*Les trobairitz* 1983, 126)

I en aquest fragment de la Comtessa de Dia²⁷², la poeta escriu sobre el gaudi i la plenitud:

Ab joi et ab joven m'apais
e jois e jovens m'apaia
car mos amics es lo plus gais
per qu'ieu sui coidet'e gaia.²⁷³ (*Les trobairitz* 1983, 114)

I si bé la presència de dones escrivint en primera persona ja és en si un fet excepcional, les mencions al desig sexual de les trobairitz són encara més insòlites. És el cas d'aquest altre fragment de la Comtessa de Dia:

Ben volria mon cavallier
tener un ser e mos bratz nut,
q'el s'en tengra per ereubut
sol q'a lui fezes cosseillier²⁷⁴ (*Les trobairitz* 1983, 120)

²⁷⁰ "Vós que em sembleu un sincer amador,/ ai, com em dol que sigueu vacil·lant!" (Traducció d'Alfred Badia, 1983: 143).

²⁷¹ "Mon cor és ben decebut/ que a tots semblo esgarriada. Ja sé que l'home ha perdut/ més claror que no ha guanyada", (Traducció d'Alfred Badia, 1983: 129).

²⁷² Entre els apunts de classe classificats al Fons Maria-Mercè Marçal trobem fotocòpies de dos poemes de la comtessa de Dia: el IV "Estat en greu cossirier" (Tinc un defici, ai, inclement), i el V "Fin joi me don'alegrensca" (Fina Amor em fa alegria). També hi ha el poema XVI de Clara d'Anduza "En greu esmai et en greu pessamen" (En greu destret, torbament). 'Introducció a la literatura. Els Trobadors' (Caixa 1/4, 1)

²⁷³ "Joi i joença em fan gaudir,/ joia i joença gaudia./ Puix mon amic m'enllepolí/ jo també sóc llepolia", (Traducció d'Alfred Badia, 1983: 117).

²⁷⁴ "Voldria haver-lo avarament/ entre mos braços nu una nit/ Feliç seria en el meu llit/ si li fos coixí plaent", (Traducció d'Alfred Badia, 1983: 123).

Com les trobadores, Marçal escriu sobre els sentiments amorosos sense poder inscriure's en una tradició ni seguir les convencions literàries, fet que d'una banda la sumeix en un sensació de desemparament però que, de l'altra, estimula l'exploració de nous terrenys creatius. En el poema “De parar i desparar taula”, per exemple, observem el pas de l'espera il·lusionada de l'amada a l'angoixa i al desencís final: per reivindicar la mirada femenina, Marçal tracta els sentiments sense ambages ni fórmules, a l'estil de les trobadores, i situa l'escena en l'espai domèstic, que s'oposa a l'àmbit públic llargament reservat als homes:

La nit truca a la porta i ve ben sola:
desparo taula i nego dins de l'aigua
desig, rellotge, orenga, plats, cor, casa. (GE, 312)

La poeta presenta l'amor com una experiència quotidiana, feta de gestos mínims i objectes casolans, i ho fa contravenint les convencions literàries. La juxtaposició d'elements de l'últim vers evoca la poesia èpica²⁷⁵, operació per la qual col·loca en pla d'igualtat el relat de les grans gestes i els petits detalls en què la vida es bada. A través de la sublimació poètica, la poeta arriba a transformar les seves percepcions subjectives en llenguatge, que pot ser compartit a través de l'emoció que genera l'experiència estètica.

Regirant dins la tradició a la recerca de veus femenines que expressin l'amor, Marçal s'interessa igualment per Louise Labé²⁷⁶, una escriptora francesa que canta l'*amor fou* d'una dona per un home al Lyon del segle XVI. Labé procedia, d'una banda, de la tradició trobadoresca, en la qual pervivien l'ideal cavalleresc i els temes medievals, i de l'altra de la influència del *Dolce Stil Novo* i la *donna angelicata*. La midons de carn i ossos a qui cantaven els trobadors es convertí, per influència del culte marià i del neoplatonisme imperant, en una dona etèria, asexuada i beatificada, model que fou fixat per Petrarca i que ha exercit una influència enorme en la poesia amorosa a occident fins als nostres dies.

²⁷⁵ Marçal ja havia emprat aquest recurs a “Drap de la pols, escombra, espolsadors” (CL, 47) en què comparava les dones que realitzen tasques de la llar als guerrers de la *Iliada* i la *Odissea*.

²⁷⁶ Louise Labé és l'autora del volum *Euvres de Louïze Labé Lionnoize* que es publicà per primer cop l'any 1555, en vida de l'autora, i que conté una epístola dedicada a una jove de la societat benestant de la ciutat en què insta les dones a cultivar les lletres, un diàleg que porta per títol “Débat de Folie et d'Amour” i un cançonier amb tres elegies i vint-i-quatre sonets.

Marçal quedà fascinada per la subtileza amb què Labé capgirà els clixés de la poesia amorosa i els presentà sota una nova llum. Darrere l'aparença de dona fràgil i conscient de les seves limitacions, l'autora va aconseguir revitalitzar els tropos petrarquians i clivellar els patrons de la poesia del seu temps. Amb el propòsit de pal·liar l'hostilitat que els lectors podien mostrar davant una poeta que, a més d'escriure malgrat ser una dona, aborda l'amor carnal, Labé comença per menystenir la seva obra. La lionesa adverteix de les seves mancances intel·lectuals, de la “rudesse de mon entendement”²⁷⁷ (Labé 1976, 78), i sosté que la seva obra no té cap pretensió, afirmant que “je n'y chechois autre chose qu'un honneste passetems et moyen de fuir oisiveté”²⁷⁸ (Labé 1976, 82).

Labé utilitza la *captatio benevolentiae*, molt emprada durant els segles XV i XVI per captar la bona predisposició dels lectors mitjançant el tòpic de la humilitat, que pren, tanmateix, una nova dimensió quan és una dona qui l'escriu. En el cas dels escriptors, l'exposició inicial en què s'insisteix en la manca d'ambició literària del text és tan sols un recurs retòric, però les dones no podien tenir cap mena d'aspiració literària, i la seva humilitat havia de ser fruit del fet de saber-se inferiors²⁷⁹. Tal com corresponia a una dona de lletres, Labé adverteix el lector que el seu projecte és el d'una simple diletant, tanmateix, ho fa a través d'una fórmula que dóna a entendre el contrari. I un cop aconseguit que la seva conducta sigui irreprotxable, la poeta efectua tota una sèrie de sofisticades operacions per tal d'afirmar-se i presentar-se com a subjecte femení desitjant. La poeta reprèn, per exemple, el vers “Tu es le corps, Dame, je suis ton ombre”²⁸⁰ de l'autor contemporani Maurice Scève, i escriu “Je suis le corps, toi la meilleure part”²⁸¹ (sonet VII). La consonància entre els dos versos és només aparent, ja que el jo líric, bo i reconeixent la seva corporalitat, afirma la seva nova condició de subjecte (Mathieu-Castellani 1990, 194-195). El binomi entre la dona-cos, home-esperit (la meilleur part) queda desestabilitzat pel fet que ella sigui el subjecte pensant.

²⁷⁷ “Rudeza de mi entendimiento” (Traducció de Caridad Martínez, 1976: 79)

²⁷⁸ “No pretendía sino honesto pasatiempo y un modo de evitar la ociosidad” (Traducció de Caridad Martínez, 1976: 83)

²⁷⁹ A partir del segle XIII, les dones es consideraven incapacitades per ensenyar doctrina i recorrien al tòpic de la humilitat quan volien agafar la ploma: “Els textos de dones de l'Edat Mitjana estan plagats de similars estereotips de modèstia. Darrere d'ells hi ha entre altres la prohibició d'ensenyar públicament imposada a les dones.” (Garí 2002, 14)

²⁸⁰ “Tu ets el cos, Dama, jo sóc la teva ombra” (Traducció de CR)

²⁸¹ “Jo sóc el cos, tu ets la millor part” (Traducció de CR)

Marçal aprecia de seguida l'originalitat dels sonets de Labé i emprèn la traducció dels seus sonets²⁸². L'aproximació de Labé al cos i al sexe és més directa que la dels seus contemporanis i es desmarca de l'espiritualització petrarquista, motiu pel qual es veu obligada a buscar noves fórmules que puguin expressar el desig d'una dona vers el seu amant: el cos de l'amant és ben real i s'invoca en la seva dimensió més carnal. Labé, que mantingué tòpics petrarquistes com el de l'arquer vencedor o el fet de cremar-se d'amor, s'adonà que no podia utilitzar bona part dels estereotips del moment, com la fredor de la dama, si qui s'expressava era una veu femenina.

L'ardor del l'encontre sexual és un dels tòpics dels que sí que es serveix Labé amb expressions com “Tant de flambeaux pour ardre une femmelle !”²⁸³ (1976, 240) o el vers en què descriu besades “plus chaus que braise”²⁸⁴, una fogositat que també trobem en la poesia amorosa de Marçal “Se m'aviven les dents i el foc de les pestanyes” (SO, 187), “El foc mossega les genives del dia” (SO, 186). Marçal fa explícit el mestratge de la francesa encapçalant un poema de *Desglaç* (D, 515) amb el primer vers del sonet XVIII de Labé. Es tracta d'un poema en el qual la francesa aborda directament el desig femení, i en el qual l'intercanvi sexual es produeix en pla d'igualtat entre els dos amants:

Baise m'encor, rebaise moy et baise:
 Donne m'en un de tes plus savoureux,
 Donne m'en un des tes plus amoureux :
 Je te'n rendray quatre plus chaus que braise.

Las, te plains tu ? ça que ce mal j'apaise,
 En t'en donnant dix autres doucereus.
 Ainsi meslans nos baisers tant heureux
 Jouissons nous l'un de l'autre à notre aise.²⁸⁵ (1976, 272)

Els adjectius (savoureux, amoureux, doucereus, heureux) no deixen cap dubte sobre el grau de satisfacció de la trobada que és viscuda com un joc, com es fa palès

²⁸² Una traducció que és, a dia d'avui, inèdita.

²⁸³ “Risa, frente, cabellos, brazos, manos y dedos./ oh laúd quejumbroso, viola, arco y voz: ¡antorchas para inflamar a una mujer!” (Traducció de Caridad Martínez, 1976: 241)

²⁸⁴ “Més calents que brases” (Traducció de CR)

²⁸⁵ “Bésame una vez más, bésame y vuélveme a besar;/ dame un beso tuyo bien sabroso,/ dame un beso tuyo cariñoso;/ y yo te daré cuatro ardientes como brasas./ Ah, ¿con que te quejas? Ven que calme ese mal,/ con otros diez muy dulces./ Mezclando nuestros besos, así, felices,/ gocemos uno de otro, a nuestro gusto.” (Traducció de Caridad Martínez, 1976: 273)

amb la pregunta “te plains tu?” a la qual el subjecte poemàtic ofereix més besos com a resposta. Ara bé, a diferència de la poesia amorosa petrarquiana, aquest poema, com la resta de sonets de Labé, mostra una relació apassionada en què tant el jo líric com el tu invocat tenen un paper molt actiu sense que hi identifiquem cap jerarquització, “Ainsi meslans nos baisers”, “Jouissons nous l’un de l’autre”, una relació sexual d’igual a igual que també trobem en Marçal “el teu cos i el meu, recapte de la festa” (SO, 181), “I tornes, i jo torno, en tu i en mi,/ imantada al desig” (D, 468).

En Marçal, l’amant està en un mateix pla que el jo líric, que s’hi reconeix com en un mirall. Un dels exemples en què s’incideix en la no jerarquització és la primera sextina de “Terra de mai”, titulada precisament “Sextina-mirall” (GE, 296), en què el *jo* i el *tu* s’alternen equitativament, de tal manera que “els versos de les estrofes esdevenen un joc de repeticions que avança en paral·lel, de dues en dues, seguint la idea del mirall entre les amants” (Julià 2010, 47). Louise Labé fou de les primeres dones que temptà diverses estratègies per tal de cantar la seva febre d’amor, una tasca reconeguda i continuada per Marçal: els clixés petrarquians dels quals pretén escapar-se Labé són els mateixos contra els quals reacciona Marçal a finals del segle XX.

10.5 L’amor lèsbic: Safo i Renée Vivien

L’obra de Maria-Mercè Marçal, a més d’abordar la qüestió del desig femení, tant poc tractat en la història de la literatura, encara trenca més esquemes i s’aventura a cantar en els seus poemes l’amor lèsbic. A *Bruixa de dol*, el jo líric es redefineix després de la seva ruptura amb l’amat. La pèrdua del company fa que busqui noves vies d’autoafirmació i es torni a replantejar la relació amb els homes. El poemari és la crònica d’una ruptura amorosa. Al llarg del llibre, el dol per la pèrdua de l’amat “Bon dia, tristesa./ Vesteix-te de setí” (BD, 96) i l’afirmació de la seva solitud “Aquest mirall em diu que sóc ben sola” (BD, 123), es va superant “Pujaré la tristesa dalt les golfes” (BD, 106), “Lligo els records i tanco la maleta” (BD, 121), de manera que la relació que s’ha trencat acaba reduint-se a “amor engrunat al fons de les butxaques” (BD, 106).

La dita anònima²⁸⁶ amb la qual obre la secció que es titula significativament “Tombant”, és a dir, canvi, viratge, expressa el convenciment que la dependència de les

²⁸⁶ Neus Aguado afirma que no es tracta d’una dita anònima sinó que devem la seva autoria a Irina Dunn, política i escriptora australiana d’origen xinès. Aguado fa aquestes afirmacions en l’article “Simbologia

dones cap als homes és tan absurda com la dependència dels peixos envers les bicicletes: “Una dona sense un home/ és com un peix sense bicicleta” (BD, 93). L’afany d’autonomia i la recerca de la pròpia identitat la porten cap al món de la solidaritat i l’amor entre dones:

Avui, sabeu? Les fades i les bruixes s’estimen.

Han canviat entre elles escombres i varetes.

(...)

Jo, que aguaito de lluny la roda fetillera,

Esbalaïda veig que vénen cap a mi

I em criden perquè hi entri. Ullpresa, els dic que sí. (BD, 137)

Tan bon punt s’afegeix a la “roda fetillera”, la veu poètica fa una crida a la unió de les dones “Vols venir a la meva barca?/ -Hi ha violetes, a desdir!” (BD, 154). Aquesta mudança és explícita des del títol del llibre, *Bruixa de dol*: Marçal deixa dolorosament enrere la relació amb el seu marit “he llençat l’anell a l’aigua” (BD, 115), “La lluna ho sap, que he ben perdut l’anell?” (BD, 128), i reorienta el seu afecte cap a les dones. L’obra de la poeta avança a partir de llavors defugint la presència masculina, percebuda com una amenaça, “sense llops ni destrals” (BD, 157). A *Sal Oberta*, l’autora titula un dels sonets, “Adéu al mascle!” (SO, 198) i les sextines de *La germana, l’estangera*, descriuen l’acte sexual entre dones²⁸⁷.

El referent que s’imposa en tractar de poesia lèsbica és la poeta lírica grega Safo, la més imitada i traduïda de tots els temps, de qui Marçal afirma: “al segle VI aC, Safo de Lesbos posa el llistó molt alt a qualsevol altra poeta posterior” (Marçal 2004c, 202). A dretcient, se’n té ben poca informació ja que dels nou llibres que escrigué només ens ha arribat un poema complet i diversos fragments. Testimonis indirectes²⁸⁸ de la seva vida i obra proporcionen un trencadís d’informació que ha generat una inflamada llegenda al voltant de la figura de Safo. Dels diferents escrits se’n desprèn que era una aristòcrata oriünda de Mitilene, a l’illa de Lesbos, on fundà una acadèmia per a noies a

en clave violeta en Bruixa de dol” publicat en el recull *Lire/Llegir Maria-Mercè Marçal. À propos/Sobre Bruixa de dol* (2012, 58).

²⁸⁷ En les sextines de “Terra de mai” no apareix cap femení plural, tan sols hi trobem una menció a “bruixes sense casa” sense que es faci explícit si es refereix al “tu” del poema. En ser preguntada per aquesta qüestió en la seva correspondència epistolar per Jean-Paul Goujon ella respongué: “J’ai cru que le livre était mieux comme ça. Ce n’est pas une question de camouflage ou d’autocensure – bien que c’était la première fois que j’ai écrit sur l’amour entre femmes – mais de quelque chose de plus profond et que je ne suis pas sûre d’être capable s’exprimer avec justesse” (Abelló i altres 1998, 108).

²⁸⁸ Bona part d’ells han estat recollits per Aurora Luque a *Poemas y testimonios* (Safo, 2004).

qui instruïa en el camp de les arts i amb qui podria haver mantingut relacions sexuals. També se li atribueix una mort a l'alçada del mite, en què suposadament es llançà al buit des d'un penya-segat de l'illa Lèucada en ser rebutjada per Faó, mariner de Mitilene.

Més enllà de l'aurèola de la figura de Safo, la intensitat de la seva poesia captiva Maria-Mercè Marçal, que n'adopta, des del seu primer llibre, l'anomenada estrofa sàfica, formada per tres hendecasíl·labs i un adònic, creada per Safo i difosa més endavant per autors llatins com Horaci. Marçal opta per aquest tipus d'estrofa a "Xera" (CL, 35-36), als poemes I, II i IV de la secció "Sal oberta" (SO, 261, 263, 265) i també a "Pasquins per a la revolta vegetal" (E, 277). Les traces de Safo a *Bruixa de dol*, catalogat per l'autora com "un llibre no estrictament lèsbic" (Marçal 2004c, 202), també s'observen en el poema VIII de "Foguera Joana" en què l'autora manlleva un vers de Safo, "Més lívida que l'herba" (BD, 116), d'un poema en el qual l'escriptora grega descriu les transformacions físiques provocades per l'èxtasi amorós, en què es vinculen indissolublement Eros i Tànatós:

i el teu riure agradós; de debò dintre
del pit el cor em defalleix; si et miro
mal que sigui un instant, ni una paraula
no em ve a la boca,

car la llengua se'm trava, i una fina
foguerada la pell prest em recorre,
res no em veuen els ulls, i les orelles
totes em xiulen.

la freda suó' em té, un tremó' em guanya
de cap a peus, més lívida que l'herba;
que tinc la mort propera m'afiguro,
ben a la vora. (Safo 1985, 31)

En el poema, Safo descriu en un crescendo l'alteració provocada pel desig (la sensació d'ardor, la pèrdua dels sentits, el tremolor, la suor). Marçal n'insereix un vers "més lívida que l'herba" (BD, 116) en la secció eròtica "Foguera joana" de *Bruixa de dol*, que recorda l'estil del "Catul tendre i jaganer" (Anglada 1998, 8), un dels autors

llatins que adaptà l'estofa sàfica. Marçal pren el vers de la traducció de Safo de Manuel Balasch²⁸⁹, oncle del seu marit, en la qual, segons explica Ramon Balasch, tant Marçal com ell havien col·laborat (Balasch 2010, 141). Trobem una altra referència a Safo en el poema “Deien que es deia amor” (GE, 409) en què l'Amor pren una figura antropomòrfica, en al·lusió a Eros, invocat per la grega en els seus poemes. No obstant, en lloc de la figura de l'infant capriciós que dispara les fletxes de l'enamorament, la d'Ivars presenta l'amor com un monstre immund. Es tracta d'un poema de claudicació, d'acceptació davant una relació que s'ha deformat, atrofiat i extingit, de manera que la poeta transposa la terrible transformació²⁹⁰ al déu de l'amor:

Era una bèstia estranya,
deforme, monstruosa,
macrocèfala, d'ulls
desorbitats i cecs,
de braços arrupits
i dits atrofiats

Però sobretot, Safo suposarà per a Marçal un model per expressar l'amor entre dones, un tipus de relació que l'autora catalana considera que ha estat completament negligit. Les relacions lèsbiques són un tipus de vivència que, en paraules de Marçal, “es veu privada així de tota dimensió simbòlica i cultural i, per tant, condemnada, no només a la invisibilitat i a la mudesa sinó fins a un cert sentit a la inexistència” (2004c, 201). Marçal reivindica tot tipus de solidaritat femenina, però se centra especialment en el vincle mare-filla i en les relacions sentimentals entre dones, que segons l'autora, han estat convertides en experiències inefables en no haver estat articulades pel llenguatge.

L'obra de Safo exposa el desig femení en primera persona “I follament ho gruo” (1985, 35), “Ben fet que hagi vingut, perquè em tornava boja/ per tu, em febrejava el cor bleït per l'ansia. (1985, 41) i sovint va adreçada a noies (Attis, Anactòria, Mica, Dica entre altres), presumiblement joves pupil·les de l'Acadèmia, “Attis, ja temps enrere t'estimava:/ m'eres com una nena malgirbada i petita” (1985, 41), “No és just que tu, oh Mica,/ m'oblidis” (1985, 55). Uns poemes que serveixen de model per

²⁸⁹ Manuel Balasch va publicar traduccions de clàssics i llatins per a la Fundació Bernat Metge i altres editorials catalanes. La seva condició de capellà era insòlita per a un traductor de Safo.

²⁹⁰ Aquesta transformació recorda l'enlletgiment del quadre de Dorian Grey, reflex de la seva corrupció moral a la novel·la *The Picture of Dorian Gray* d'Oscar Wilde.

articular l'experiència lèsbica a Marçal, que afirma de Safo que "tot i els intents de minimitzar l'abast dels seus textos, és evident que s'hi reflecteix un món de relació afectiva intensa i sensual entre dones" (2004c, 202).

En l'obra poètica de Marçal, la fruïció amatòria en una relació entre dones és abordada especialment a les quinze sextines de la secció "Terra de Mai" dins *La germana, l'estrangera*. En la primera sextina encara marca el viratge respecte l'amor heterosexual, abandona l'espasa que simbolitza el sexe dels homes "Renego dels vells confins que clou l'espasa" (GE, 296), i expressa el seu propòsit de construir una nova manera de relacionar-se a partir de les restes dels amors anteriors, "es dreça el deler contra la runa" (GE, 296). De seguida entoma el repte i converteix els sexes de les amants en boques "el teu sexe i el meu són dues boques" (GE, 298) a través de les quals expressar l'amor entre dues dones sobre el qual tracten les quinze sextines.

L'altre gran referent per a Marçal a l'hora d'escriure sobre l'amor lèsbic és Renée Vivien, una poeta que té com a peculiaritat el fet de construir la seva identitat definint-se en tant que lesbiana: "és la primera dona, des de Safo, que proclamà poèticament als quatre vents el seu amor per una altra dona, en uns versos sovint de gran bellesa i d'una sinceritat punyent" (2004c, 84). Si bé Marçal havia llegit la narració "Carnaval" de Víctor Català, alguns poemes de Maria Antònia Salvà a Emília Sureda, *Orlando* de Virginia Woolf, *Dues senyores discretes* de Bowles o *El llibre de Sonienka* de Tsvetàieva entre altres, la d'Ivars afirma que no s'atreveria a "aplicar a cap d'aquestes autores el qualificatiu d'escriptora lesbiana" (2004c, 83). A diferència d'aquestes escriptores, Vivien pren el seu lesbianisme com a eix identitari fonamental i suposa un model per a Marçal a l'hora de conferir sentit a aquesta vivència.

Renée Vivien és el pseudònim de Pauline Mary Tarn, poeta d'origen anglès que s'instal·là al París de *fin de siècle*, enmig d'un entorn obert i cosmopolita que acceptava, i fins i tot, propiciava, tot tipus d'excentricitats i de sexualitats atípiques. En aquest ambient sorgí una comunitat declaradament lesbiana que s'articulava al voltant del saló de l'escriptora nord-americana Natalie Barney, coneguda com a l'Amazona, amb qui Vivien mantingué una turbulenta relació sentimental. Les assistents a les trobades, que tenien lloc els divendres al número 20 de la rue Jacob, eren dones molt formades i emancipades econòmicament que visqueren al marge de tota norma social, entre les quals trobem Colette, de qui Marçal traduí i prologà *La dona amagada*, o Djuna Barnes,

autora de llibre *El almanaque de las mujeres*, un testimoni del vincle entre Natalie²⁹¹ i les seves companyes, i també de la novel·la *El bosc de la nit*, basada en la seva relació amb Thelma Wood. Una altra de les escriptores de la *Belle Époque* fou Liane de Pougy, ballarina del famós cabaret Folies Bergère que escrigué una altra de les obres que constituïren una font d'inspiració per a Marçal, *Idilio sàfico*. Si bé la novel·la de Marçal constitueix un homenatge a Renée Vivien, també hi trobem un reconeixement explícit a l'obra d'aquestes altres escriptores, els títols de les quals hi són mencionats.²⁹²

Marçal experimentà, primer per l'obra i posteriorment per la figura de Vivien, un vertader *coup de foudre* i començà una exhaustiva recerca al voltant de les circumstàncies en què tingué lloc la intensa vida de final tràgic de la poeta. Per tal d'aconseguir tot tipus de documentació al voltant de Vivien, Marçal realitzà estades a París durant deu anys, consultà arxius i biblioteques on hagué de copiar cartes a mà, i també realitzà viatges a l'illa de Lesbos, punt en què es creuen les vides de Safo i Renée Vivien. També mantingué una intensa correspondència²⁹³ amb Jean-Paul Goujon, el biògraf de Vivien, autor de *Tes blessures sont plus douces que leurs caresses*, després que contactés amb Marçal en saber que el premi Carlemany havia estat lliurat a una novel·la titulada *La passió segons Renée Vivien*: “Ainsi commença une correspondance qui devait durer jusqu’à sa mort” (Goujon 1998, 105)²⁹⁴.

L'enlluernament de Marçal per les dones de la *rive gauche* també té efectes visibles sobre la seva obra poètica, ja que impregnà els versos de temàtica amorosa de *La germana, l'estrangera* i *Desglaç*:

Quan vaig escriure els poemes de “Contraban de llum” com també alguns de “Sang presa” ja coneixia Renée Vivien i és possible que la fascinació que em van produir els seus poemes i a seva figura hi haguessin deixat ja alguna empremta. El descobriment de Renée Vivien té a veure amb l'obsessió que en un moment determinat em va agafar per trobar textos que parlessin de l'amor entre dones. Recordo en el mateix moment, d'haver descobert Djuna Barnes, en especial *El bosc de la nit*. (Marçal 2004c, 203).

²⁹¹ Rere el sobrenom d'Evangeline Musset.

²⁹² Marçal cita a *La Passió segons Renée Vivien* els tres llibres: *Idil·li sàfic* (1994a, 209), *El bosc de la nit* (1994a, 174), *L'almanac de les dones* (1994a, 179).

²⁹³ Goujon i Marçal s'escriuen en francès, llengua que ella dominava a la perfecció.

²⁹⁴ “Així va començar una correspondència que va durar fins a la seva mort” (Traducció de CR)

A “Sang presa”, dins *La germana, l'estrangera*, la desesperació per l'abandó de l'amant és d'una violència esfereïdora. Els versos esqueixats, estripats, reflecteixen un dolor inassumible, com mostra la repetició de paraules com “assassí” (GE, 363, 365, 386, 387, 392, 410) “suïcidi” (GE, 372, 387, 410) “mort” (GE 373, 375, 378, 382), “cadàver” (GE, 386, 388) o “turment” (GE, 368, 397). Tant en Marçal com en Renée Vivien, l'amor és d'una intensitat incommensurable i arrossega una enorme força destructiva. De fet, la llegenda diu (i Marçal ho recull a la novel·la) que Renée Vivien es deixà morir d'amor després que fracassés la seva relació amb Natalie Barney.

Marçal encapçala dos poemes seus amb cites de Vivien en què l'amor i la mort apareixen com les dues cares de la mateixa moneda: “Et je t'adorerai comme un noyé la mer” (GE, 362), “Et j'aimerai ta mort dans la nuit de la mer” (GE, 386), una concepció de la relació sentimental que Marçal desplega en versos com “enfonsar-te en la mort a cop de bes” (GE, 386) i que es manté també en els poemes amorosos de *Desglac* del qual procedeix el vers “no sé estimar-te sense mort” (D, 475).

Després del desamor de “Sang presa”, l'autora presenta a “Contraban de llum” una nova relació, que haurà de deixar enrere la relació del passat, “aquest cadàver dins el meu armari” (D, 471), que en haver estat idealitzada pot interferir en la que comença, “No cal/ mistificar l'amor/ arraconant-lo contra l'Espadat de Mai”(D, 505). El nou amor no té la força destructiva de l'anterior “em cremes sense tornar-me cendra” (D, 467) però serà igualment intens i suposarà un “difícil repte” (D, 518). En paraules de l'autora:

A “Contraban de llum” vaig intentar elaborar els primers passos difícils, però també lluminosos, d'un amor que s'aferma amb el temps i la realitat, amb tota la complexitat i duresa que l'entorn hostil i els propis sangtraïts emocionals determinen. (2004c, 202)

Tant en l'obra poètica com a *La passió segons Renée Vivien*, una de les preocupacions fonamentals és la representació del cos femení desitjant per la qual haurà de proveir-se de “Noves mans, nova llengua, nous sentits./ Uns nous camins excavats sang a sang” (GE, 414). Aquesta necessitat d'un nou llenguatge és plantejada obertament per un personatge de la novel·la de Marçal, Violette, amiga de la protagonista, Renée Vivien, a qui pregunta el següent: “¿Tu t'imagines una dona poeta inspirant-se en un home, com Dante en Beatriu? Mai. Li fôra impossible de trobar-hi l'ideal de la Bellesa” (Marçal 1994a, 134). Trencar amb la tradició de l'etern femení

implica per a Marçal una protagonista que faci a la vegada el paper de “Beatriu però també Dante” (Julià 2007c, 142).

Amb una Renée Vivien que deliberadament experimenta amb la seva identitat forçant-ne els confins, desbordant etiquetes i categories, Marçal qüestiona la construcció cultural identitària que està a la base dels tòpics petrarquians, i que es sustenta en el binomi home/dona, i en l’oposició heterosexual/homosexual. Marçal flirteja així amb les teories de Judith Butler o Diana Fuss i s’encamina cap a la pèrdua vertiginosa de tot punt de referència, propi de la postmodernitat. Si, inicialment, Marçal busca renovar les metàfores per expressar l’amor en femení, la seva recerca acaba remouvant les arrels més profundes i més ben incrustades del pensament occidental.

10.6 Metàfores del cos desitjant i la relació amorosa a l’obra marçaliana

10.6.1 L’espasa i el castell

Marçal utilitza els trops tradicionals referents al cos, però els remodela en funció de les seves necessitats expressives. A *Bruixa de dol*, poemari visiblement impregnat d’imatgeria medieval, l’autora utilitza l’espasa per referir-se als genitals masculins i transforma cos femení en castell, unes metàfores ben conegudes per la seva utilització a *Tirant lo Blanc* de Joanot Martorell. La forma fàl·lica, la rigidesa de la fulla tallant de l’espasa i el fet que estigui concebuda per penetrar la carn del rival la converteixen en la més efectiva de “les armes d’amor” (Martorell 1983, 339) dins la literatura medieval i, posteriorment, en la literatura eròtica del Siglo de Oro. La identificació de la fortalesa amb l’amada és una metàfora menys freqüent, que Martorell va popularitzar mitjançant el cèlebre passatge del desflorament de Carmesina a *Tirant lo Blanc*²⁹⁵.

En la novel·la de Joanot Martorell, el cavaller fa mans i mànigues per entrar en l’inexpugnable fortalesa de la virginitat de Carmesina, que no vol capitular fins després del casament: “Tirant despullat s’era més al seu costat e treballava ab la artelleria per entrar en lo castell” (Martorell 1983, 118). Carmesina oposa una resistència aferrissada a les hosts de la carn però el cavaller persisteix, “Tirant vencé la batalla e per força d’armes entrà lo castell” (Martorell 1983, 338), fins que la jove es rendeix “en poca

²⁹⁵ El castell com a símbol de l'ànima i de Jerusalem celeste és anterior a Martorell i forma part de la simbologia i la mística medieval, tal com recull el *Diccionario de Símbolos* de Juan-Eduardo Cirlot (1992, 129).

hora Tirant hagué vençuda la batalla delitosa e la princesa reté les armes e abandonà's, mostrant-se esmortida" (Martorell 1983, 339). Malgrat que l'acte s'efectua en contra de la voluntat de l'amada, "A força d'armes m'haveu feta captiva" (Martorell 1983, 341), la princesa li perdona ben aviat el que considera una "dolça ofensa" (Martorell 1983, 341). Segons Plaerdemavida, donzella predilecta de Carmesina, "Armes de cavaller no fan mal a donzella" (Martorell 1983, 339).

Marçal parteix de la metàfora que apareix en *Tirant lo Blanc* i s'identifica amb el cos-castell de Carmesina. No obstant, el jo líric marçalià no pretén defensar la ciutadella i preservar la castedat i la virtut davant l'espasa de l'assaltant masculí sinó que, malgrat les diferències, presenta els amants en igualtat de condicions. L'accés al cos-castell només pot tenir lloc si l'apropament es duu a terme sense armes, és a dir, si s'abandonen tant la força física com els esquemes establerts i el pes del pecat:

Perquè venies sense armes
t'he obert les set portes del castell
i cap guaita no he deixat rere els merlets. (BD, 115)

En retirar tots els sentinelles, "No hi ha guaites enlloc" (SO, 189), el jo s'obre de bat a bat a l'altre i la fortalesa es torna vulnerable. Per l'autora, la relació amb l'amant és una aposta del tot pel tot en què ella s'exposa com "un bosc d'amor ofert a la destrall" (BD, 130) i el lliurament a l'amant es produeix sense reserves. La porta que s'obre a l'encontre amorós és una imatge que reapareix en poemaris posteriors: "Però me'n refaria, per tornar a naufragar,/ ja sense esmena, rere les portes de la boca" (SO, 200) "Hi ha els teus dits, de les mans i dels peus, vianants/ que truquen a la porta, i els meus llavis els obren" (SO, 189), "la meva porta/ frisant per fer-te pas s'obria sola" (GE, 312).

Si d'una banda trobem portes que s'obren, de l'altra, les espases, els punyals i els ganivets apareixen de forma recurrent, especialment a *Bruixa de dol*: "Al bell cor de l'aigua,/ negres ganivets" (BD, 85), "hi ha ganivets que floreixen de nit" (BD, 128), "no li escau ni llança ni punyal" (BD, 126), "per ceptres ni punyals" (BD, 169). Es tracta d'una herència de Federico García Lorca, autor pel qual la sexualitat és una força destructiva i que presenta la fulla de l'arma blanca com la superfície en què refulgeixen

de forma tràgica l'amor i la mort, lligats ineluctablement²⁹⁶. Marçal té una visió molt més jovial de les relacions sexuals, i malgrat que manté les connotacions erèctils del símbol fàl·lic lorquià, el despulla de tota dimensió intimidatòria, i desproveeix el sexe masculí del component punxant i feridor.

En la poesia eròtica marçaliana de la primera època, el sexe és una festa: el camp de batalla es transforma en un joc i l'espasa, en una joguina inofensiva. La poeta fa escarni de la virilitat fanfarrona i de les expectatives de l'invencible amant guerrer. Aquest arquetip, de la mateixa manera que el de la donzella virtuosa, forma part de les armes que cal abandonar fora del castell, perquè el sexe pugui esdevenir un espai de llibertat i de comunicació:

Si algú em deia que la teva espasa
no enduraria tres guerres,
—ni tan sols tres batalles seguides! —
li reconeixeria el fet
sense gens de recança.

Però si algú gosés dir
que hi ha joguina més dolça
sobre la terra,
que li caiguin de cop totes les dents
per mentider! (BD, 114)

Més endavant, a *La germana, l'estrangera*, la poeta abandona el to humorístic i l'amor ja no serà tractat com a entremaliadura sinó com un sentiment d'una intensitat dolorosa. Marçal, revisa i re-significa la imatgeria dels primers poemaris i recupera l'espasa per reclamar que el sexe femení tingui entitat per si sol i no en relació al masculí. Se suma d'aquesta manera a la crítica que Luce Irigaray realitza a Freud quan aquest defineix els genitals femenins com a atròfia o mancança. Marçal afirma que el

²⁹⁶ A tall d'exemple podem observar aquests versos de "Preciosa y el aire" (G. Lorca 1998, 275): "Preciosa tira el pandero/ y corre sin detenerse./ El viento-hombrón la persigue/ con una espada caliente". Aquests altres de "La casada infiel" (G. Lorca 1998, 285): "El almidón de la enagua/ me sonaba en el oído/ como una pieza de seda/ rasgada por diez cuchillos". O l'última rèplica de la mare a *Bodas de sangre* (G. Lorca 1998, 171): "Con un cuchillo/ con un cuchillito/ que apenas cabe en la mano/ pero que penetra fino/ por las carnes asombradas".

sexe femení no n'és l'estoig o la beina²⁹⁷, “Renego vells confins que clou l'espasa” (GE, 296), sinó que és autònom, tal com demostren les relacions entre dones. Quan Marçal canta l'amor lèsbic, l'amant és una igual “al mirall dels nostres sexes” (GE, 299) i l'amor passa a ser “una dansa sense espasa” (GE, 297).

10.6.2 Els animals

L'altre estol de metàfores del qual se serveix Marçal per referir-se al cos sexual és el que associa les zones erògenes amb determinats animals. La poeta elabora poèticament les parts del cos que s'han relacionat tradicionalment amb el sexe (els genitals i també els pits en el de la dona), però el tractament que en fa a través de metàfores és molt original. En primer lloc, el fet de comparar parts del cos amb bestioles que actuen de forma autònoma qüestiona la dicotomia segons la qual el cos obeeix les ordres de la ment, i en segon lloc, es presenta la sexualitat com un instint que desperta els salvatgins que conviuen amb l'ésser racional, de manera que el component humà i l'animal, la lògica i l'instint, no s'oposen sinó que se superposen.

L'elecció dels rèptils per metaforitzar els genitals masculins també desestabilitza altres idees fortament arrelades en el pensament occidental com la que associa, des del relat de l'expulsió del paradís, el sexe amb el pecat i la dona amb la temptació. La poeta reivindica deliberadament el rèptil, castigat a arrossegar-se (en oposició amb la ingravidesa i evanescència del món celestial) com a objecte de desig. Els genitals masculins són comparats a una sargantana, “Sargantana voraç, beu-te el sol i la pluja” (SO, 198), a la serp, “Com una serp, cargola't al meu ventre/ I cerca'm, amb verí d'amor, al centre” (BD, 132) i al llangardaix, tal com observem en aquests versos:

I dóna'm també
aquest dolç llangardaix que em duu follia
quan s'enfila per l'herba. (BD, 110)

O en aquests altres:

²⁹⁷ En llatí, el sexe masculí s'anomenava comunament *gladius*, gladi o espasa, per oposició a la qual el sexe femení passà a anomenar-se *beina*, l'estoig de l'espasa, que evolucionà cap a la paraula *vagina*.

Avui tancaria el llangardaix en una gàbia.
I que fos la festa dels dits,
la dansa de l'herba a cau d'orella. (BD, 113)

En Marçal, el rèptil condemnat per l'eternitat es converteix en font de plaer. La poeta realitza una obertura interpretativa dins la narració bíblica: si bé la dona continua sent la incitadora a l'acte sexual a través dels imperatius “dóna'm”, “beu-te”, “cargola't”, la temptació és re-significada en positiu en un univers sense culpes en el qual l'home i la dona participen activament.

Pel que fa al cos femení, Marçal compara els genitals a un mol·lusc “et citaré al cor d'una petxina” (BD, 110) i els pits a ocells i peixos²⁹⁸, un tipus de metàfora que no és denotativa, tal com és propi de la tradició occidental²⁹⁹, sinó connotativa. En aquest cas, és el fet que les sines es facin escàpoles com ocells engabiats o peixos relliscosos la que motiva la comparació:

Els meus pits són dos ocells engabiats
quan els teus dits els cerquen
per entre les fulles i les flors del vestit.

Però quan fulles i flors cauen a terra
- que el desig porta dalla!-
són dos peixos que et fugen de les mans
en les crestes nevades de la mar. (BD, 111)

Els pits/ocells/peixos es fan fonedissos i posen de manifest la impossibilitat de posseir completament l'amant. Es planteja així la reflexió sobre l'alteritat, un eix de lectura inevitable en l'obra marçaliana. L'altre, ja sigui l'amant, el fetus o el pare, sempre serà irreductible, i la seva relació amb el jo consistirà en perseguir-se i defugir-se constantment. L'estreta relació entre els motius naturals del vestit i el cos femení transformat en ocells i peixos planteja la dificultat d'establir el llindar entre allò artificial i allò natural, i mostra que el cos, tradicionalment considerat “natura”, no és

²⁹⁸ Federico García Lorca té un vers a “La casada infiel” (1998, 286) del *Romancero gitano* que compara cuixes i peixos, “Sus muslos se me escapaban como peces sorprendidos”, que hauria pogut servir d'inspiració a Marçal.

²⁹⁹ En la tradició occidental les metàfores solen basar-se en l'analogia en la forma, el color o la textura.

més que una construcció, una representació, una disfressa. D'altra banda, aquest poema també es pregunta pels límits del jo, i assenyala la no pertinència de pell com a frontera amb l'altre, fet que s'evidenciarà quan aquest altre sigui el fetus³⁰⁰.

Dins els símils amb animals destaca l'ús de l'escarabat, que representa la mirada de l'amant, i que participa en la recuperació d'allò desvaloritzat, ja que sovint s'ha relacionat amb la repulsió³⁰¹:

I jo, arraulida a l'escó de la nit,
et sento els ulls, com dos escarabats
que enfilen, lents, la costa del meu pit. (BD, 125)

L'autora es val igualment d'un altre animal que avança arran de terra, el cargol, que repta i recorre l'altre com una llengua, no per metaforitzar una part del cos sinó la relació en si, per fusionar els dos cossos, desfer el binomi interior/exterior i convertir el cos en fluxos, intensitats, energies, diferències. Boques, orelles i sexes no permeten tancar el subjecte i allò més íntim apareix com un efecte de la superfície, que no té pròpiament interior sinó que es plega i replega produint nous plans:

Hi ha mil petites boques al teu cos que se'm xuclen.
Hi ha el cargol mariner de l'orella, i el bec
del sexe, que estarrufa les plomes i que em repta.
La balma de la llengua, els congosts entre llunes. (SO, 187)

Es tracta d'una nova noció de cos desitjant que deixa enrere la genitalització del sexe i concep el cos com una única zona erògena, sense jerarquies. Marçal desenvolupa aquesta nova forma d'entendre la sexualitat quan aborda l'amor lèsbic, pel qual són més adients altres tipus de metàfores, com el cos com a territori o la líquescència.

10.6.3 L'amant com a territori

Un altre dels usos metafòrics és el del cos com a territori. A "Terra de mai" el jo líric recorre l'orografia del cos de l'amada descrita a base d'accidents geogràfics i

³⁰⁰ Marçal escriu sobre la pell durant i després de l'embaràs "I el meu ventre per fer de doble fons/ com la llana més flonja/ com un guant" (GE, 333), "I ara la pell, sovint, em va baldera" (GE, 333).

³⁰¹ La imatge de l'escarabat ha estat tractada literàriament per obres com *La metamorfosi* de Franz Kafka o *La passió segons G.H* de Clarice Lispector. En totes dues es posa de rellevància l'aspecte més repulsiu de l'animal.

elements naturals. L'amada és una "terra de meravelles" (GE, 311) i alhora un llibre de meravelles (en al·lusió a Ramon Llull): un cos convertit en textualitat. La imatgeria per referir-se al sexe femení és ben àmplia (molsa, gorga, congost, areny, platja, bancal) i es troba banyat per diversos fluxos (escuma viva, licors de fruita, bes de rou, rel·lent, saba). La paraula "coll", que l'autora emprà com a mot-rima és especialment apropiada perquè es refereix a la vegada al cos humà i a la geografia i col·labora a cristal·litzar l'al·legoria, i també trobem en els poemes d'aquesta secció expressions com "el sud dels teu cos" (GE, 306). Les sextines de "Terra de mai" es presenten com l'art de cartografiar el "continent fosc" freudià, d'atorgar sentit a través d'un codi poètic a la terra incògnita i indefinible que és el cos femení.

Marçal reprèn en les sextines dos dels seus mots senyalats, "solc" i "clos", que torna a semantitzar afegint una capa més de significació. Aquests són substantius marcats des del cal·ligrama de *Cau de Llunes* (CL, 43) que senyalen en l'obra de Marçal la tensió inherent a tota oposició binària, començant per la divisió significant/significat³⁰². Tornem a trobar aquests dos mots junts en el sonet XII de *Sal oberta*, en una picada d'ullet meta-poètica que entronca amb el cal·ligrama del primer poemari. El jo líric del poema cerca un amor "sense parets ni tanques ni barana", i el sonet acaba amb el vers "he dit solc i no clos. No saps llegir?" (SO, 192), en el qual ressonen de nou les oposicions tancat/obert, estancat/en procés, predestinat/lliure.

El binomi solc/clos³⁰³ és emprat al llarg de l'obra marçaliana però, a mesura que evolucionen les preocupacions de l'autora, s'hi superposen altres parells oposats i el seu significat es va densificant: a "Terra de mai", s'afegeix el tàndem heterosexual/homosexualitat a les contraposicions existents. Marçal hi descriu el sexe femení en la relació heterosexual com un territori clos, "els confins que clou l'espasa" (GE, 296), i en canvi, es referirà als sexes de les dues amants en tant que "solcs de molsa" (GE, 298), d'una banda a causa de la semblança anatòmica amb els genitals femenins, i de l'altra per la seva qualitat d'espais oberts a l'altre en què, com en

³⁰² Podem interpretar que l'autora assenyala la propensió a l'estancament i al retorn amb la forma de la lletra "O" i la tendència a avançar amb la de la lletra "S": una i altra il·lustren gràficament el significat de la paraula de la qual formen part. A més, la lletra "C", que comença i tanca el poema, suggereix clausura a principi de paraula i obertura a final de mot. L'autora palesa la *fisicitat* del llenguatge en un joc que recorda l'obra de Joan Brossa. A més, es tracta d'un metaplasme, un mateix mot amb les lletres transposades.

³⁰³ Juntament amb els seus derivats: solcar, cloure, etc. Maria-Antònia Massanet ha treballat aquest tema a "La conceptualització de l'espai a la primera poesia de Maria-Mercè Marçal: del *clO*s de l'espai domèstic al *Solc* de la recuperació de l'espai públic" (2012).

els camps llaurats, la terra més profunda és la que sorgeix a l'exterior, desfent el *dins* i el *fora*.

Quan du a terme la representació del cos en la seva dimensió sexual, l'autora no només desarticula binomis sinó que qüestiona la compartimentació anatòmico-poètica tradicional. Si en els primers poemaris Marçal es val de l'ús de la metàfora per re-significar les parts marcades sexualment, a mesura que avança la seva obra es produeix un gir i el que es qüestiona és el propi concepte de cos desitjant. Amb el propòsit de repensar-lo i tornar-li a donar sentit en el dir poètic, el cos és fragmentat, desmembrat, esquarтерat, en una successió que fusiona l'anatomia, el territori i les sensacions:

Diré el que més m'agrada de tu: barca,
llengua, tendresa, ulls, genives, cingles,
dents, duna, pena, lluna, pit, oratge,
natges, somriure, dits, desig, cintura,
pell, arbre, boca, cabells, risc i ventre,
foscor, folia, raó, rella, sexe... (GE, 302)

Els diversos elements són inserits en una estructura paratàctica que reposa sobre una noció d'unitat subjacent. Les diverses parts i la totalitat es conjuguen en un sol moviment, ja que la parcel·lació només té sentit si es fa sobre un fons comú. Amb la nova compartimentació, Marçal suggereix una altra manera d'articular la unitat "Tot s'arbra com un tot dins el meu sexe" (GE, 302) en la qual el cos és una gran superfície erògena a la qual s'apropa bo i desfent els límits entre experiències sensorials, tal com observem a la "Sextina dels sis sentits" (GE, 304) on trobem expressions com "flairem amb orelles i geniva" o "amb dents i llengua a la mirada". És una forma d'acostar-se al territori de l'altre sense conquerir-lo ni penetrar-lo. Es tracta d'anar vers l'amada per conèixer-la mantenint-la com a desconeguda, i aconseguir que sigui germana i estrangera a la vegada.

Dins de la metàfora cos-terra, trobem diverses mencions a l'"Illa de Mai" (GE, 368, 372), que es pot interpretar com l'illa de Lesbos d'on era originària Safo, i on Renée Vivien i la mateixa Marçal retornaven un cop i un altre sense que perdés ni un bri del seu misteri ni del seu encant. L'illa de Lesbos, com l'amant i la bona literatura, ofereix nous significats a cada visita. La pròpia forma estròfica que Marçal escull per la

secció “Terra de mai”, la sextina, és una metàfora del renaixement constant, de l’etern retorn cap a allò que no pot acabar d’aprehendre’s i que es converteix en estímul i motor del desig. L’estructura cíclica, en què la repetició crea un espai per a la diferència (una repetició, per definició, mai pot ser idèntica) s’adequa perfectament a les necessitats de l’autora: “El tema recurrent, que va i ve, que retorna com la forma sextina, m’hi va aconduir: la història quotidiana, i alhora nova, d’amor, d’enyor i d’erotisme” (Massip 1982, 8).³⁰⁴ L’amant és en les sextines la terra utòpica³⁰⁵ que mai no podrà ser posseïda del tot, ja que tot i ser extremadament propera, romandrà sempre una estranya.

10.6.4 El cos líquid i la sal diluïda

Marçal se suma a la visió del feminisme de la diferència, que vincula la liquiditat al femení a través de l’ús metafòric de determinats fluids que defineixen morfològicament les dones: la sang menstrual, el líquid amniòtic i la llet de lactància³⁰⁶. Per Marçal, liquescència és el que permet avançar i desenvolupar-se, i s’oposa a la rigidesa i estatisme de l’estat sòlid. Per la poeta, el cos fluid i la relació líquida amb l’alteritat serien el punt en què Jo i l’altre es troben més a prop, el moment de màxima (con)fusió. La liquiditat representa la condició més receptiva per a l’encontre amorós “Se us fonia/ la polpa entre les cuixes” (BD, 30) i està associada a l’apogeu del gaudi “El meu plaer, crit i sang d’albaneix” (D, 468).

Quan la relació es torba, se’n ressent l’estat fluent, bàsicament representat per l’aigua i la sang, que es densifica progressivament en “aigua espessa” (GE, 389) o “un polsim de sang” (GE, 385) fins a arribar a la solidificació i bloqueig total, “Riu glaçat no camina” (GE, 408). L’abandó de l’amant fa quallar la sang i motiva el títol de secció “Sang presa”, una expressió que es repeteix en diversos dels poemes dedicats al sofriment causat pel desamor. Com ja hem apuntat a la primera part, per la mateixa

³⁰⁴ La sextina consisteix en sis estrofes de sis versos decasíl·labs cadascuna en què les paraules finals de la primera estrofa es repeteixen segons un ordre prefixat en les següents i que es tanca amb un tercet que inclou les sis paraules-rima que s’han anat repetint. En un advertiment que precedeix la secció “Terra de Mai”, Marçal es reconeix deutora de l’esperit de Brossa, qui conreà l’estrofa a bastament, i de retruc, d’Arnaut Daniel, el seu inventor. A més, l’autora precisa que ha obviat algunes convencions de la sextina medieval i que s’ha quedat amb el que ella considera essencial de l’estrofa, la seva estructura cíclica i la possibilitat de multiplicar les connotacions de les paraules clau col·locant-les en contextos diferents.

³⁰⁵ Significativament, “terra” i “sexe(s)” són mots rima que apareixen en diversos poemes.

³⁰⁶ Ja hem treballat amb anterioritat la tinta blanca de llet materna en els textos d’Hélène Cixous i l’omnipresent líquid amniòtic al breu relat sobre la maternitat d’Irigaray. D’altra banda, les dues autores relacionen les seves teories de la *jouissance* amb la simbologia que atorguen a la forma dels genitals femenins.

operació, la relació amb el Pare/pare esdevé glaç i només podrà fondre's quan es renegociïn els termes del vincle.

Diluída en el cos femení líquid, trobem la sal, “sal de la meua sang” (GE, 375), “fet carn i sal i aigua” (GE, 404), un element que l'autora considera essencial. A la sextina “La festa de la sal” Marçal ofereix una peculiar cosmovisió en què als quatre elements clàssics, mots-rima que configuren l'univers (foc, terra, aigua i aire), se n'afegeix un de nou al mateix nivell, la sal:

Tu i jo som aire que estalona el foc.
Som aigua oberta que esmola la terra.
Som terra espessa que s'allera en l'aire.
Som foc que imanta amb arrels noves l'aigua.
Tu i jo, amor, avui som tot el món
congriat en la festa de la sal. (GE, 300)

Els quatre elements representen el germen de l'explicació racional del món que s'inicia a Grècia i que acabarà derivant en el coneixement filosòfic per un costat i en el científic per l'altre. Seguint l'estela d'Irigaray, Marçal considera que el coneixement al qual s'arriba pel mètode lògic-expositiu porta implícita una mirada de pretensió totalitzadora que ha bandejat altres formes d'aproximació a la realitat, entre les quals, la de les dones. Per aquest motiu, Marçal incorpora als quatre elements un ingredient associat a la feminitat.

Es tracta d'una sal que pot solidificar i paralitzar —la dona de Lot convertida en estàtua de sal n'és l'exemple paradigmàtic—, i que torna eixorca tant la mar com la terra. A causa de la gran quantitat de sal dissolta en les aigües de la “Mar morta” (D, 477; RC, 37), mencionada en diverses ocasions, no hi poden viure éssers vius, i ben coneguda és la tàctica de sembrar de sal les terres de l'enemic per tal de tornar-les estèrils, improductives, tal com recull Marçal en el següent fragment:

Per als vençuts l'amor és un pa amarg,
arrabassat a contra llei dels sécs
d'un país devastat, sembrat de sal
per l'enemic sense rostre. (D, 507)

Conscient del poder de la sal, la poeta se la fa seva i la torna a “dir”. La presenta com a ingredient que accentua i intensifica els sabors: una eclosió de vida a trenc de llavi. Però no només sacseja el mot perquè torni a “dir”, tal com fan els poetes, sinó que converteix la sal en el símbol del “tornar-a-dir”, un procés dolorós que passa per mantenir oberta la ferida existencial. Viure/escriure la vida implica per a Marçal assumir-ne el sofriment fins a les últimes conseqüències³⁰⁷ tal com expressa a la tercera divisa: “Sal oberta a la nafra: que no es tanqui!” (SO, 175).

Des de *Cau de llunes*, i al llarg de tota la trajectòria de l'autora, la sal apareix vinculada a la llengua i a l'amor³⁰⁸, a la llengua que vol “tornar-a-dir” l'amor: “Dóna'm la llengua, amor. Dóna'm la sal.” (CL, 110). La sal es veurà implicada en reaccions químic-poètiques en què el “tornar-a-dir” entronca amb l'alquímia del verb i amb les pocions màgiques de les bruixes³⁰⁹. Juntament amb altres ingredients, “El teu cos mineral. Sal. Vi. Maduixa.” (BD, 132), “Pel sucre, la canyella, per la sal i pel pebre” (SO, 194), la sal és doncs un component fonamental que Marçal afegeix a la seva marmita poètica.

10.6.5 La casa suspesa en el no-res

L'autora també utilitza una altra metàfora per referir-se a l'amor, que experimenta una evolució al llarg de l'obra: la de la casa. Marçal considera que en el cas de la dona, el cos i la casa han estat sovint envaïts, i que “l'habitació pròpia” a què es refereix Virginia Woolf és una conquesta difícil. En els primers poemaris, la casa, en lloc de ser un refugi per al desenvolupament personal i la construcció identitària, es converteix en espai d'opressió on la dona és confinada per tal que exerceixi un rol imposat per la societat patriarcal, tal com exemplifica el cèlebre poema “Drap de la pols, escombra, espolsadors” (CL, 47). Després d'una primera fase de denúncia, Marçal refunda el concepte de cos/casa i no és fins que planteja la qüestió identitària en relació amb l'alteritat que la casa apareix com l'espai construït *per* i *per a* l'amor.

³⁰⁷ Sobre la figura de Jesucrist en Marçal, llegir l'apartat “La passió segons Maria-Mercè Marçal”.

³⁰⁸ Ens referim a l'amor en sentit ample, l'amor a l'amant, la filla o les companyes.

³⁰⁹ En la seva tesi doctoral, Noèlia Díaz-Vicedo analitza la imatge de sal, que relaciona amb l'alquímia i l'auto-transcendència: “In Marçal's poetry and in her aim of self-transcendence, as in alchemy, there is always a principle, a primal impulse, which with Marçal underlies the composition of the poem itself. This precipitates the act of creation into the abyss of transformation, whereby the symbolic elements that participate in the poem go beyond their pre-established limits.” (2011, 316)

Al llarg de l'obra, el cos és identificat amb la casa³¹⁰: “Jo seré el sol i la lluna granada/ i una casa sense urc amb celler, pou i trull.” (SO, 245). Es tracta d'una concepció del cos dins la línia de pensament de Maurice Merleau-Ponty, que no s'oposa a la part espiritual de la persona sinó que l'enclou. Així, les golfes de la casa són les ruïnes d'un passat empolegat, un dipòsit de memòria, on el jo líric furga per recuperar el que necessita, “aquest llençol és la plaça nevada/ que hem baixat de les golfes” (SO, 197), i desar-hi allò de què es vol desfer, “pujaré la tristesa dalt les golfes/ amb la nina sense ulls i el paraigua trencat” (BD, 106). El rebost i el celler s'oposen: el primer, curull de frescor i salut, “el rebost esbatanat a la fruita” (SO, 184), i el segon, fosc, d'aire enrarit i ofegós, “fins al celler, sota mateix de casa,/ infern familiar que enxarxen les aranyes” (D, 471). També tenen especial importància la taula i el llit, els espais més íntims, que l'autora utilitza com a metonímia de la relació de parella: “S'han omplert de viandes plats i taula” (GE, 312), “les tovalles i el llit, la font i el raig de set” (SO, 201). D'aquesta manera els conceptes de casa, cos i ment es fusionen: “Tinc la casa revolta/ i el cor per endreçar” (GE, 316).

En el moment en què l'autora es qüestiona sobre els límits del propi cos/identitat en relació amb l'alteritat, crea un nou espai, que anomenarà “casa”, en el lleuger decalatge que separa el jo i l'altre, un significat que cohabita amb les altres accepcions que la poeta atribueix al terme. Es tracta de l'apropament màxim entre dues persones, en el qual es genera un recer íntim i indiscutible. Per l'autora, l'amor no té sentit sense l'altre, “Sense tu casa no sap ser casa meva” (RC, 67), però resta, tanmateix, una experiència terriblement solitària³¹¹. Si bé trobem algunes referències al cos/casa en els poemes sobre l'embaràs, mentre es debat si vol tenir o no la filla, “Hoste que has arribat de cop, sense ambaixada” (SO, 246), “Sí. Tu que has volgut ser hoste del meu hostel” (SO, 274), no es tracta d'una construcció en comú com en el cas de l'amant. En els primers poemes sobre la maternitat, la sensació que transmet és que el cos/casa ha estat envaït, mentre que en la relació amorosa, la casa es basteix de forma intencionada, conjuntament entre les amants: “el meu amor i el teu fent una casa” (GE, 308), “Efímera com totes, una casa (...) pas a pas la bastim” (D, 464).

³¹⁰ En els primers poemaris la casa és sovint una fortificació medieval. En el *Diccionario de símbolos* de Cirlot (1992, 128) s'explica que els místics han relacionat tradicionalment l'element femení i la casa, i que es produeix una forta identificació entre els diferents elements arquitectònics per un costat i el cos i els pensaments humans per l'altre, una teoria defensada també des de la psicoanàlisi.

³¹¹ En una carta a Jean-Paul Goujon, Marçal defineix *Terra de mai* com “un livre de solitude” i afirma que “peut-être ces amours ‘solitaires’ sont les plus fertiles pour la poésie” (Abelló i altres 1998, 108).

La condició de lesbiana suposa una dificultat afegida a la construcció de la casa com a recer de l'amor, i Marçal ha de forçar els confins del llenguatge per obrir un nou espai, en què “bruixes sense casa” (GE,) puguin fundar una llar. L'autora se serveix d'adverbis i preposicions pròpies de l'extensió lineal, “ençà” i “enllà”, “dins”, “endins”, “en el fons”, “enlloc” per engendrar un espai dins la poesia, tal com observem en versos com els següents: “la teva ànima sagna, avui, des del meu cos” (D, 483); “i la polpa se'm fon, carn endins” (D, 469); “clavada al llot, en el freu sense fons/ ni doble fons” (D, 445); o “Hi ha tant de repte/ dins de la teva nit” (D, 473).

La relació entre dones és una experiència inarticulada, pràcticament inèdita en la literatura, a la qual la poeta es proposa bastir una arquitectura. A “El meu amor sense casa” (D, 499)³¹², l'autora evidencia el desemparament de les lesbianes i en aquesta constatació, en què les relacions lèsbiques es fan visibles, va afermant un refugi. La poeta edifica en el poema una construcció sòlida perquè és previsible: s'afegeix un nou element a l'inici de cada vers. La consistència de l'estructura contrasta, no obstant, amb els elements que apareixen suspesos en el vent, com la bala, les fulles o la mirada. L'autora converteix els versos en bigues de l'estructura on l'amor entre dones es troba a redós, una construcció ferma que, tanmateix, es troba sostinguda en el no-res:

El meu amor sense casa.

L'ombra del meu amor sense casa.

La bala que travessa l'ombra del meu amor sense casa.

Les fulles que cobreixen la bala que travessa l'ombra del meu amor sense casa.

El vent que arrenca les fulles que cobreixen la bala que travessa l'ombra del meu amor sense casa.

Els meus ulls que arrenquen en el vent que arrenca les fulles que cobreixen la bala que travessa l'ombra del meu amor sense casa.

El meu amor que s'emmiralla en els ulls que arrenquen en el vent que arrenca les fulles que cobreixen la bala que travessa l'ombra del meu amor sense casa.

Com amb tants altres conceptes, Marçal parteix del focus d'opressió, de la casa entesa com a espai domèstic en el qual s'ha empresonat les dones durant segles, per dur a terme una fusió entre el seu cos i la casa, establir-hi una nova relació, i acabar-la

³¹² Lluïsa Julià ha comentat aquest poema a “Utopia i exili en la poesia de Maria-Mercè Marçal” (2000a) i Joana Sabadell a “Domesticacions, domesticitats i altres qüestions de gènere” (2004).

convertint en un espai de realització personal, el de l'amor entre dones, que, de fet, es pot fer extensiu a qualsevol tipus de relació amorosa alliberada de tot prejudicis morals i socials.

11. La malaltia i la mort

11.1 La poeta a l'ull de l'huracà

A Raquel Taranilla,

El cos és també l'espai a través del qual Marçal explora l'alteritat màxima, l'horror esfereïdor d'allò que és absolutament *altre*: la mort. L'autora constata en pròpia pell com el vehicle que li permetia estar en el món l'abandonava progressivament a causa d'un fulminant càncer de mama, i en deixà constància en uns poemes mínims, que es mantenen al llindar de l'existència gràcies a un fil evanescent de matèria, tal com succeïa amb la pròpia poeta, enclavada a la vida per un cos magre i feble, al límit de l'esvaïment. La mort arrabassà Maria-Mercè Marçal el 5 de juliol de 1998 a l'edat de 45 anys, una pèrdua que deixà una desoladora sensació d'impotència i orfenesa a les lletres catalanes.

Marçal coneixia prou bé els efectes devastadors de la malaltia. Tres companyes i amigues seves havien mort de càncer pocs anys abans: Helena Valentí el 1990, i Maria-Aurèlia Capmany i Montserrat Roig l'any 1991. Tanmateix, segons el testimoni de les persones que l'envoltaven, Marçal entomà la diagnosi amb enteresa, tal com recorda Isidor Cònsul al llibre-homenatge que se li dedicà l'any de la seva mort:

Fou una dona valenta i encara m'esborrona el record d'un dia de setembre de 1996, en una sala reservada del restaurant Pitarra, quan va explicar, amb una serenitat que feia posar els pèls de gallina, la realitat de la malaltia i l'amarga experiència d'un estiu marcat per una doble intervenció quirúrgica molt a tocar d'aquella part del cos que simbolitzava l'essència d'una feminitat que ha estat l'horitzó i bandera de la seva vida. (Cònsul a Abelló i altres 1998, 93)

Malgrat la malaltia, Marçal mantingué el ritme de treball fins a l'últim moment. Participà, amb el cap cobert per un mocador, a la preparació del segon cicle de conferències dramatitzades, *Cartografies del desig*, al qual, malauradament, no pogué assistir. L'actriu Araceli Bruch rememora així aquella última aventura:

Crec que em pertoca evidenciar la fertilitat del treball d'aquesta dona en el darrer any i mig de la seva vida i escriure en majúscules que, tot i les adverses circumstàncies que la corsecaven, no només va aportar el seu mestratge indiscutible, dissenyant el contingut de cada cicle, aconsellant i agombolant totes i cadascuna de les dones que hi vam participar, sinó que hi va col·laborar activament" (Bruch a Abelló i altres 1998, 91)

A més, les circumstàncies vitals amb què es trobà van despertar en ella noves inquietuds, especialment relacionades amb l'espiritualitat i la transcendència, que es

perceben notablement en els últims poemes que escrigué³¹³. Mercè Ibarz al llibre-homenatge deixa testimoni de la curiositat insaciable de la poeta:

En els darrers mesos es va interessar, a fons com el seu tarannà li manava, per l'humor, el dibuix, el cant i els textos espirituals, els bíblics i els litúrgics en especial. Trobo, va dir en una de les últimes converses, que quan busques refugi i consol en la poesia potser només els proporcionen els poetes que la tradició considera menors: Rosselló-Pòrcel, Màrius Torres, Joaquim Folguera, i això la feia cavil·lar molt... (Ibarz a Abelló i altres 1998, 144)

Davant la malaltia, Marçal actuà com ho havia fet amb altres experiències vitals: la convertí en poesia per tornar-la intel·ligible i intentar comprendre-la. Josefa Contijoch resumeix d'aquesta manera l'actitud de la poeta en l'adversitat:

Maria-Mercè Marçal visqué els darrers nou mesos amb l'atenció posada en la vida (projectes de futur) i en la lluita per subsistir. No estava "fora de si" com s'acostuma a dir de les persones que passen un mal tràngol i perden el control, sinó que estava "dintre de si". (Contijoch a Abelló i altres 1998, 165)

El càncer no és tan sols el creixement tumoral dels teixits sinó tota una construcció cultural al voltant del cos. Es tracta d'una malaltia densament significada. Darrere el càncer hi ha un tabú (es fan servir eufemismes com "el mal lleig"), es procura que els nens i nenes de la família en quedin al marge i, en ocasions, els metges es pregunten si cal informar-ne el propi pacient. La poeta, triplement marcada i triplement rebel, es trobà senyalada de nou en tant que malalta i reuní altre cop energies per agafar la ploma i contestar el pressupòsit segons el qual el càncer és una experiència que cal silenciar, minimitzar i evitar a la comunitat de persones sanes, que no volen que se'ls recordi la finitud de l'ésser humà.

Amb els seus poemes, Marçal obliga a fixar la mirada en allò que ens resistim a veure i que, tanmateix, ens fa qui som. La malaltia, l'antesala de la mort, sacseja de nou la poeta i el fet d'articular aquesta experiència a través dels seus versos la situa, en paraules de l'autora, a "l'ull de l'huracà" (Marçal a Abelló i altres 1998, 170), un estat d'una intensitat vertiginosa del qual ella s'allunyava, en ocasions, com a mètode d'autoprotecció, "és com una mena d'autodefensa" (Marçal a Abelló i altres 1998, 170). De l'exposició als vents huracanats en sorgiren durant els darrers mesos uns versos d'una força inusitada. La poeta exhalà la vida abans de donar la forma definitiva als poemes i l'edició anà a cura de la seva companya i amiga Lluïsa Julià, que, juntament

³¹³ Marçal, quan ja estava en tractament, féu una temptativa d'aproximar-se a un capellà que coneixia de quan era jove i a qui tenia en estima, i l'anà a reveure amb Isidor Cònsul. No obstant, quan tornà, explicà que el capellà no l'havia entès i no havia sabut veure què volia (informació facilitada per Fina Birulés).

amb Fina Birulés, la parella de Marçal, i Heura Marçal, la seva filla, aplegà i ordenà el material en el recull pòstum *Raó dels cos*.

A Catalunya, Marçal fou una pionera. Ni Helena Valentí, ni Maria Aurèlia Capmany, ni Montserrat Roig, per exemple, havien escrit sobre la malaltia. Montserrat Roig va publicar a l'*Avui* durant els darrers catorze mesos de vida més de tres-cents articles, l'últim dels quals data de dos dies abans de la seva mort, i en cap d'aquests escrits³¹⁴ fa referència al càncer. D'altra banda, de les memòries, disquisicions i propostes artístiques anteriors, només ens consta que Marçal tingués coneixement de l'assaig *La enfermedad y sus metáforas* de Susan Sontag³¹⁵, escrit el 1978, al qual ens referirem més endavant.

Amb la seva proposta de textualització del càncer³¹⁶, Maria-Mercè Marçal ha obert un nou espai dins el panorama català contemporani, en el qual destaquen el conte "La vida perdurable" (2001) de Quim Monzó, que tracta l'encadenament de morts per càncer en una mateixa família; la novel·la *Enllà de la mar* (2004) d'Esperança Camps, que relata el viatge introspectiu de la protagonista en saber que té càncer; el conte "Millor que no m'ho expliquis" d'Imma Monsó³¹⁷ (2004), la història d'una dona que decideix agafar les regnes de la seva vida malgrat el tractament; l'opuscle *La vida de després* de Maria-Mercè Roca en què explica en primera persona com visqué el seu càncer de pit; i el poemari inèdit de Mireia Vidal-Conte, *5 cm*, fruit de les reflexions durant els dies en què esperava resultats d'unes proves mèdiques que, sortosament, no van tenir més conseqüències que una cicatriu de cinc centímetres.

En aquest capítol ressegurem les reflexions que, des del feminisme, qüestionen la narrativa del cos que n'ofereix l'aproximació biomèdica, i n'identificarem els aspectes més conflictius. A partir dels primers relats que aborden el càncer com a experiència, oferts per dones que patiren la malaltia, constatarem la violència discursiva que s'exerceix a través del tractament pretesament no valoratiu que en fa la ciència, i analitzarem l'elaboració poètica del càncer duta a terme per Marçal. Observarem com

³¹⁴ Articles recollits a *Un pensament de sal, un pessic de pebre. Dietari obert 1990-1991* de Montserrat Roig (1992).

³¹⁵ Informació facilitada per Fina Birulés.

³¹⁶ En el congrés "Discursos sobre la malaltia a la literatura catalana", que tingué lloc els dies 25 i 26 de juny de 2010 a Queen Mary (Universitat de Londres) es van presentar dues comunicacions sobre Marçal i el càncer: "El cos, 'vida i mortalla': L'expressió poètica del càncer de mama a *Raó del cos* de Maria-Mercè Marçal" de Maria-Antònia Massanet i "La malaltia i la proximitat de la mort a *Raó del cos* de Maria-Mercè Marçal" de Fina Llorca Antolín.

³¹⁷ Montserrat Lunati Maruny ha dedicat a la textualització del càncer tot un capítol del seu assaig *Imma Monsó: la narrativa de la ironia i la diferència* (2007).

els poemes de *Raó del cos* exploren el càncer de pit des d'una perspectiva innovadora en la qual la malaltia, la bellesa i la mort conviuen en uns versos d'una força excepcional.

11.2 Perspectives feministes sobre el càncer

Tot i que l'elaboració poètica del càncer en l'obra de Marçal és trencadora, l'experiència de la malaltia ja s'havia tematitzat i textualitzat a partir dels anys vuitanta des de les files del feminisme, especialment en aquells països en què els estudis de gènere estaven més desenvolupats, sobretot a Itàlia i els països anglosaxons. Les problemàtiques relacions entre la ciència i el feminisme van trobar en el càncer de mama un espai de confrontació. Periodistes, psicòlogues, acadèmiques, artistes i poetes diagnosticades amb la malaltia van voler desemmascarar a través de la seva experiència els diferents tipus de violència contra les afectades que s'exerceix mitjançant el discurs.

Dins del feminisme anglosaxó, una de les figures que més contribuï a la visibilització del càncer fou Audre Lorde, punt de referència ineludible per a les escriptores posteriors. Aquesta poeta nord-americana morta de càncer de pit l'any 1992, compartí a *The Cancer Journals* l'experiència de la malaltia en un text que avança a partir de fragments del seu diari personal, escrits entre l'any 1978 i el 1980.

Audre Lorde, que s'autodefinia en tant que negra, lesbiana, mare, poeta i guerrera lliurà durant tota la seva vida “a war against the tyrannies of silences”³¹⁸ (Lorde 1997, 19), una actitud que també adoptà Marçal. Davant la malaltia, Lorde considerà que s'enfrontava a un silenci forçós més: “I do not wish my anger and pain and fear about cancer to fossilize into yet another silence, not to rob me of whatever strength can lie at the core of this experience, openly acknowledge and examined”³¹⁹ (Lorde 1997, 7). La seva anàlisi posa sobre la taula tota una sèrie de qüestions, fins llavors mai tractades, al voltant del càncer, la pèrdua d'un pit i la possible reconstrucció.

Durant les dues dècades següents, algunes acadèmiques feministes que patiren la malaltia van voler teoritzar-la per exercir-hi un cert control, i en el procés, denunciar la violència discursiva exercida sobre les pacients. Les teòriques que volgueren donar

³¹⁸ “Una guerra contra les tiranies dels silencis” (Traducció de CR)

³¹⁹ “No vull que la meua ràbia i el dolor i la por provocats pel càncer es fossilitzin en un altre silenci, ni privar-me de la força que pugui residir al nucli d'aquesta experiència, un cop reconeguda i analitzada” (Traducció de CR)

compte de la qüestió es trobaren que l'experiència desbordava els límits de l'assaig acadèmic i buscaren nous formats que permetessin introduir una narrativa en primera persona, una subjectivitat radical i deliberada que en Marçal cristal·litza en la forma poètica.

L'abril de 1987, mesos abans de la seva mort, la psicòloga feminista Nancy Datan, jueva divorciada amb tres fills, sotragà l'auditori provinent de la comunitat acadèmica al qual s'adreçava al Hamilton College, en treure de la seva bossa de mà una pròtesi de silicona i onejar-la amb ímpetu (Crawford 1997, 167). Les seves reflexions al voltant de la reconstrucció de pit, a la qual ella es negà a sotmetre's, desenvolupades a l'article "Illness and Imagery: Feminist cognition, socialization, and Gender identity" (1989) van destapar una sèrie d'assumpcions en què el masclisme i heterosexisme, també denunciats a bastament en l'obra teòrica de Marçal, es troben amb uns nou discurs de poder, el de l'economia, que es concreta en els interessos de la indústria cosmètica i el neocapitalisme en general.

Una altra teòrica que patí càncer de mama, Eve Kosofsky Sedgwick, també temptejà noves maneres d'abordar la qüestió de la malaltia. L'any 1991 presentà al Centre CUNY d'estudis gai-lèsbics la intervenció "White Glasses", en la qual es proposava exaltar la figura del seu amic Michael Lynch, portador, alhora, de les peculiars ulleres que motivaren el títol i de la síndrome d'immunodeficiència adquirida. La xerrada pretenia recórrer la profunda amistat que els unia en una espècie d'obituari, ja que en el moment en què començà a escriure, quatre mesos abans de la conferència, "Michael Lynch was dying and I thought I was healthy"³²⁰ (Sedgwick 1994, 255). No obstant, l'amic va fer una revifalla i a ella se li diagnosticà un càncer amb metàstasi, fet que replantejà l'enfocament de la seva intervenció, en la qual es preguntava "how to occupy most truthfully and powerfully, and at the same time constantly to question and deconstruct, the sick role"³²¹ (1994, 261).

L'aproximació de Kosofsky Sedgwick a la construcció identitària es du a terme de forma dinàmica, en una dialèctica amb l'alteritat, un dels eixos de lectura que trobem en tota l'obra de Marçal. Kosofsky Sedgwick fou una de les fundadores de la teoria *queer* malgrat estar casada amb Hal Sedgwick i el seu interès pel càncer sorgí

³²⁰ "En Michael s'estava morint i jo em pensava que estava sana" (Traducció de CR)

³²¹ "Com ocupar de la manera més vertadera i poderosa possible el rol de malalta, i a la vegada qüestionar-lo i deconstruir-lo" (Traducció de CR)

inicialment per la preocupació pel seu amic malalt. L'any 1996, el càncer se li reproduí i el 1999 publicà *A Dialogue on Love*, un enfocament igualment subjectiu i original: el relat de la psicoteràpia a què assistí per tractar-se per depressió, que inclou converses amb el seu terapeuta, versos i anotacions.

Jackie Stacey, una altra acadèmica que fou diagnosticada amb càncer el 1991, publicà l'any 1997 *Teratologies*, on també observem un forcejament amb la dissertació acadèmica. El llibre, que desplega una mirada crítica tant envers l'estament mèdic com envers les teràpies alternatives, comença amb unes definicions del *Chambers Dictionary* per mostrar que el càncer porta l'estigma arrelat en la pròpia nomenclatura:

teras (*med.*) *n.* a monstrosity

teratogeny, *n.* the production of monsters:

teratology, *n.* the study of malformations or abnormal growths, animal or vegetable; a tale of marvels:

teratoma, a tumour, containing tissue from all three germ layers:

[Gr. *teras*, *-atos*, a monster.]

Stacey explora en el llibre com s'experimenta i es teoritza en la societat contemporània aquesta malaltia "monstruosa" i, de la mateixa manera que Marçal, aborda el càncer com a fenomen cultural i no tan sols com a alteració de l'estat de l'organisme que en dificulta el funcionament. Per tal de reflexionar sobre la qüestió, Stacey reuneix a *Teratologies* una miscel·lània de dades científiques, fragments de llibres d'auto-ajuda, debats teòrics, etc. que alterna amb el seu propi relat autobiogràfic i que acompanya amb imatges de tumors, de catàlegs mèdics, de fotografies artístiques de Jo Spence i Cindy Sherman, i de documentació gràfica en què apareix ella mateixa.

A Itàlia, també durant la dècada dels noranta, trobem el testimoni de Delfina Lusiardi, autora vinculada amb la comunitat filosòfica Diòtima de Verona, un cercle amb qui Marçal sempre mostrà moltes afinitats. Lusiardi escrigué un diari, iniciat el desembre de 1994 i que s'acaba el setembre de 1995, en el qual recull els seus pensaments al voltant del fet de trobar-se afectada de càncer, i en què posa de manifest que, en abordar la qüestió del càncer, ens enfrontem a un tabú encara més poderós que el de la mort. Per aquest motiu, considera que l'experiència de la malaltia requereix un llenguatge capaç d'endinsar-se en un territori insondable que obri un espai comú en què altres persones també puguin detenir-se:

¿No hay una manera de hablar de esta enfermedad que no sea el relato lastimero de los distintos achaques o el frío e indiferenciado lenguaje de la medicina?
En ambos casos el centro es la enfermedad, no la experiencia de esa enfermedad.
De esta experiencia quizá sea oportuno hablar porque la ausencia de palabras reales alimenta el imaginario colectivo con fantasmas angustiosos de los que todos se defienden fingiendo que la enfermedad no les atañe. (Lusiardi 2008, 71-72)

Les reflexions de totes aquestes dones visibilitzen, tal com fa Marçal amb la seva poesia, una problemàtica que té efectes devastadors sobre la vida de moltes dones. Les expectatives socials dels cossos femenins posen en funcionament tota una sèrie de mecanismes de dominació difícilment perceptibles, però que coarten la llibertat de les dones a l'hora de prendre decisions sobre la gestió del seu cos i de la seva salut. Marçal forma part d'aquesta onada de teòriques que, en creuar el gènere amb diverses disciplines, en aquest cas la medicina, posa de manifest que el discurs hegemònic està al servei dels interessos d'una minoria.

En el món de l'art trobem, a través d'un llenguatge ben diferent però al voltant de les mateixes qüestions, l'esmentada fotògrafa britànica Jo Spence, qui exposà l'any 1985 en la col·lecció "The Picture of Health?" les impactants imatges del seu pit abans i després d'una tumorectomia, una de les cirurgies més conservadores, en què el pit només és extirpat parcialment. L'artista, que recollí gràficament l'evolució de la malaltia des de 1982, en què se li diagnosticà, fins a la seva mort, el 1992, contribuï a visibilitzar el càncer de pit i a posar sobre la taula els diversos discursos que s'hi entrecreuen. La dificultat d'articular i donar forma a la vivència és expressada per l'artista d'aquesta manera:

But how represent myself to myself through my own visual point of view, and how to find out what I needed and to articulate it, and make sure I got it? Ultimately wanting to make this visible to others. And, eventually, how to deal with my feelings about myself, and give them visual form?³²² (Spence 2005, 266)

El de Jo Spence és un exercici de transformació del càncer en material artístic semblant al que féu Marçal, que convertí l'angoixa i la por en llenguatge poètic. Com la fotògrafa, Marçal volgué deixar la cicatriu al descobert en els seus versos i exhibir-se en tota la seva vulnerabilitat, un gest que, tanmateix, li proporcionava cert poder i control:

³²² "Però com representar-me a mi mateixa a través del meu propi punt de vista, i com trobar el que necessito, articular-ho, i estar segura que ho he fet bé? El que vull, en última instància, és fer-ho visible als altres. I com abordar eventualment aquests sentiments cap a mi mateixa i donar-los una forma visual?" (Traducció de CR)

exposar-se obertament suposa enfrontar-se cara a cara amb la pròpia mortalitat i ser terriblement conscient de la finitud, de les expectatives i de les prioritats. Tant Spence com Marçal seguien la divisa feminista “el que és privat és polític” o “el privat és públic” i articularen una experiència invisible que podia confortar altres dones amb càncer. També s’acaraven així al seu propi dolor, que provenia en gran part del secretisme al voltant de la malaltia i de la manca d’eines per dominar el que el càncer implica. No obstant, la seva obra va més enllà de la teràpia i l’activisme i transcendeix les preocupacions específiques de les persones malaltes de càncer per abordar la condició humana a través de l’art. L’obra de Spence i Marçal produeix una densa i esfereïdora sensació estètica.

11.3 Escriure el cos vulnerable

La consciència de la pròpia desaparició posà en marxa tots els recursos de què Marçal disposava per donar sentit i entendre el que li passava. La poeta es valgué de la força ordenadora de la paraula i traduí l’escriptura del cos sobre el paper en una temptativa de fer-la llegible. Així, la cicatriu al pit es transformà a *Raó del cos* en una línia de paraules d’acabats rugosos i aspres sobre el blanc de la pell, la pàgina en la qual s’inscriuen tants discursos.

La cicatriu
em divideix
en dues parts
l’aixella.
Cremallera
de carn
mal tancada
però
inamovible.
Inamovible
com el decret
que en llengua
imperial
m’exilia
a la terra
glaçada

dels malalts
sense terme
ni rostre. (RC, 19)

Amb aquesta cicatriu divisòria, la poeta presenta la separació entre la comunitat sana i la malalta, una falsa dualitat, ja que el cos, la carn que es degrada i degenera amb més o menys rapidesa cap a una mort inexorable, és condició de possibilitat per a tot ésser humà. A més, la característica del càncer és precisament que es desenvolupa silenciosament, de manera que som considerats persones ‘sanes’ fins que ens el diagnostiquen. L’estatut de malalt, doncs, el rebem en funció, no de l’estat de l’organisme, sinó del coneixement que ens han proporcionat determinades proves mèdiques. És davant els resultats de les anàlisis que ens veiem obligats a “canviar de passaport”, tal com ho descriu Susan Sontag a *La enfermedad y sus metáforas*:

A todos, al nacer, nos otorgan una doble ciudadanía, la del reino de los sanos y la del reino de los enfermos. Y aunque preferimos utilizar el pasaporte bueno, tarde o temprano cada uno de nosotros se ve obligado a identificarse, al menos un tiempo, como ciudadano de aquel otro lugar. (Sontag 1996, 11)

Com ja hem apuntat, aquest és un assaig de Sontag pel qual Marçal s’interessà durant els últims anys de vida, una lectura que deixà empremta en la poesia de la urgellenca. En el versos “m’exilia/ a la terra/ glaçada/ dels malalts”, per exemple, ressonen les paraules “emigrar al reino de los enfermos” de Sontag (1996, 11). La poeta emfatitza que el confinament al regne dels malalts no respon a la seva voluntat si no que s’hi troba per obligació a causa d’un “decret” en “llengua imperial”. L’imperi és en el poema la metàfora d’un focus d’opressió difús, el discurs, sense estàtues del gran líder a enderrocar, que, amb un funcionament capil·lar, ha segrestat la “veritat” i implantat, com si fos l’única, una determinada manera d’entendre les coses que encobreix un estat de quarantena permanent, en què els malalts “sense rostre” són estigmatitzats i deshumanitzats³²³.

La poeta parteix dels estereotips i prejudicis pels quals els malalts han estat silenciats per erigir la seva veu de persona en tractament pel càncer, tal com havia fet anteriorment amb les dones. La poeta vol tornar la materialitat del cos al malalt defenestrat, considerat només la petja d’allò que fou, “l’empremta d’un déu absent”, i el

³²³ Una “llengua imperial” en què també trobem ecos del castellà que Franco imposà a Catalunya durant el règim, i que superposa la condició de malalta a la de persona de nació oprimida, una de les seves marques inaugurals.

recupera en forma de vers. La carn vulnerable feta paraula resisteix a *Raó del cos* al bell mig de la pàgina, assaltada pel buit, i és precisament en la tensió entre el cos i el no-res que Marçal fa sentir la seva veu en tant que malalta de càncer de pit:

Sagrada obscenitat
del cos
tocat per la promesa
de la mort:
intocable
com un pària
o com l'empremta
d'un déu absent. (RC, 52)

El càncer evidencia la qualitat efímera de la carn, que es presenta sense pal·liatius, de forma ofensiva i obscena, i el malalt, portador d'aquesta veritat incòmode, és rebutjat com els pàries o intocables, persones de la casta ínfima dels hindús que pertanyen a un grup social considerat inferior i indigne d'un tracte recíproc.

D'altra banda, la qualitat d'intocable al·ludeix també al refús a mantenir contacte físic amb un cos malalt. Les operacions quirúrgiques, i especialment les amputacions de mama, poden interferir en la sexualitat de les pacients atès el caràcter simbòlic dels pits en la construcció de la feminitat i del seu paper en l'erotisme. Aquesta mateixa qüestió és tractada per Audre Lorde a *The Cancer Journals*, en els quals apareixen també les paraules “pària” i “intocable”: “Coming home from the hospital, it was hard not to feel like a pariah. (...) The status of untouchable is a very unreal and lonely one”³²⁴ (Lorde 1997, 49). Tant en els diaris de Lorde com en els poemes de Marçal, el rebuig cap a les persones malaltes provoca un aïllament, una solitud i una tristesa afegits a la patologia en si.

La poeta escriu que els que han emigrat a la terra glaçada del malalts no tenen “terme”. Paradoxalment, són els malalts “terminals” els qui no troben “termes” per acotar, definir i comprendre el que els passa. Com ja havia fet a la resta de la seva obra poètica, Marçal arrenca del silenci una experiència que no ha estat articulada. El fet de no disposar de paraules per donar compte de la complexitat de les seves vivències, el

³²⁴ “En tornar de l'hospital, era difícil no sentir-se com un pària. (...) la condició d'intocable és ben irreal i solitària” (Traducció de CR)

trobàvem ja en Marçal quan abordava la maternitat o l'amor entre dones, en què es produeix una proximitat tan extrema entre una i altra que desfà els confins i que dificulta aprehendre'n la relació amb els mots. A la secció "Contraban de llum" de *Desglaç*, en què tracta de nou l'amor lèsbic, la poeta utilitza la paraula "termes" (amb el doble significat de "límit" i "mot") i expressa els esforços per traduir el que sent en paraules:

Dolor de ser tan diferent de tu.
Dolor d'una semblança sense termes...
Dolor de ser i no ser tu: desg. (D, 494)

La cicatriu, "cremallera de carn/ mal tancada", representa la sutura oberta entre vivència i llenguatge, i els mots són les puntades amb les quals escriure aquesta experiència. La poeta ofereix el testimoni de la pròpia carn feta paraula. El fil cus la memòria en el problemàtic espai fronterer que suposa la pell:

Amb fils d'oblit
l'agulla enfila.
Desfà l'estrip que veu,
deixa el que troba.
Encerta la pell
morta, teixit,
aire, carn viva:
cus la memòria,
la sargidora cega. (RC, 17)

Marçal estableix un paral·lelisme entre el teixit de la roba i el de l'epidermis, i alhora, amb el gran filat que representa la intertextualitat. La poeta enllaça amb aquesta al·lusió al fil amb la tradició de la Moira grega, la divinitat del destí³²⁵, i el seu equivalent en la tradició llatina, les Parques, representades en imatges de l'època com tres ancianes que teixeixen i tallen el fil de la vida: Cloto amb la filosa i el fus, Làquesis

³²⁵ En grec antic, el destí és la Moira, del qual el sentit primer és el de "part", "porció", és a dir, que al·ludeix a la idea de "lot" expedit a cada individu al llarg de la seva vida. La Moira és la llei de repartició que determina la part de fortuna i d'infortuna atribuïda a cadascú, i que els individus han de respectar.

amb el fil i Àtropos amb les tisores d'or³²⁶. El fet que la sargidora sigui cega entronca amb una altra tradició clàssica, que atribueix als invidents habilitats premonitòries i una visió més enllà de la que poden captar els ulls, com Tirèsies, l'endeví per excel·lència de la tradició grega³²⁷. Del poema es desprèn que, per abordar la qüestió del càncer, necessitem un llenguatge com el d'aedes i endevins que ens ajudi a albirar i comprendre el que habitualment no veiem.

Marçal aprofita el seu do per la poesia per vertebrar determinades experiències inarticulades, altrament condemnades a la invisibilitat i, en certa manera, a la inexistència. Tal com s'havia proposat en llibres anteriors amb l'amor lèsbic, Marçal dóna forma en aquests poemes a l'experiència de la malaltia. Si a *Terra de Mai* el cos s'expressava a través del sexe femení convertit en boca, a *Raó del cos* ho fa mitjançant la cicatriu mal tancada:

Cos meu: què em dius?
Com un crucificat
parles per boca de ferida
que no vol pellar
fins a cloure's en la mudesa:
inarticulada
paraula viva. (RC, 61)

Marcada com a malalta desnonada, se la condemna a la “mudesa”, terme que ella havia associat repetidament a la dona. La poeta converteix “la ferida” en el subjecte de frase en un intent de llaviejar l'inaccessible llenguatge del cos, una paraula inarticulada però terriblement viva, que batega amb més força que mai davant la imminent amenaça de la mort. Marçal, exsangüe i ullerosa, té coses a dir i reivindica que se li retorni, conjuntament amb “la qualitat humil/ dels cossos vius” (RC, 52), el dret a la paraula. La poeta es rebel·la contra la imposició de pellar/callar, ja que, malgrat carregar la mort al pit, està ben viva, i presenta de nou la carn de dona oberta per la qual fer sentir la seva veu.

³²⁶ Per més informació vegeu *Les Parques. Essais sur les figures féminines du destin dans la littérature occidentale* de Sylvie Ballesta-Puec (1999).

³²⁷ A la Grècia clàssica, aedes i endevins solien ser cecs, perquè els seus coneixements especials anaven lligats a la renúncia del sentit de la visió. L'endeví per excel·lència és Tirèsies. Va ser privat de la vista perquè havia vist Atenea nua banyant-se, però davant els precés de la mare de Tirèsies, fou compensat amb la capacitat d'endevinació. Tirèsies aconsellà Odisseu a l'Hades i advertí Èdip sobre els seus actes.

Mantenir la nafra oberta és dolorós però, per Marçal, el sofriment no és quelcom que s'hagi d'evitar, sinó ben al contrari, tal com observem en la segona divisa de *Sal Oberta*: “Sal a la nafra:/ que no es tanqui!” (SO, 175), un missatge que prendrà nous significats a *Raó del cos*. Per la poeta, la ferida existencial és la porta a l'autoconeixement que atorga sentit a la vida. Amb l'al·lusió al Crist, “Com un crucificat”, es remet a la ferida que més ha dit mai: és en el suplici extrem on es troben la veritat de l'amor i de la mort. Aquest turment crístic la porta a un coneixement tan profund de la condició humana, que provoca un decés simbòlic del que havia estat fins ara i la resurrecció d'una persona amb plena consciència de la finitud. A “Resurrectio” (RC, 75), el propi poema s'agenolla davant del cos malalt, un “taüt obert” en el qual la materialitat del cos, i per tant, la seva necessària corrupció, es fa evident de manera ofensiva:

M'agenollo davant
 el cos
 impur
 obscè
 mortal
 primer
 país
 vivent
 taüt
 obert
 d'on vinc
 no hi ha
 mare, una altra naixença

El fet que la ferida parli o el que el jo poètic s'agenolli davant el propi cos qüestiona de forma “sacrílega” (RC, 52) la compartimentació tradicional entre la part material i l'espiritual i apunta cap a una nova concepció de la persona en què aquests dos aspectes són indissolubles. En el capítol dedicat al cos desitjant ja hem desenvolupat la deconstrucció del binomi material/espiritual, que podem aplicar també en el cas de la malaltia. La poeta es troba doncs amb el repte de construir un discurs sobre la seva experiència en tant que malalta de càncer més enllà de la medicina (a priori, l'enfocament més ben posicionat per abordar el cos malalt).

El discurs mèdic no recull el sentir de Marçal ja que, d'un costat, els metges parteixen de la divisió cos/ment i, de l'altre, no permet als pacients de participar en la pròpia narrativa. La mirada clínica de la pràctica mèdica es justifica per l'objectivitat i el rigor científics que se li pressuposen: si els metges consideren que estan aplicant "la veritat", anul·len conseqüentment la possibilitat d'intervenir del pacient i el condemnen a la mudesca. A més, al complicat vincle metge-pacient se sobreposa la conflictiva relació entre medicina i dona. Recordem que les remeieres eren perseguides i que, quan s'institucionalitzà l'estament mèdic, es vetà la seva entrada a les dones. El fet que el seu càncer fos de pit, part del cos que encarna simbòlicament la feminitat, li serví per introduir l'enfocament de gènere.

Els poemes de Marçal sobre el càncer són la prova que el conjunt de símptomes i signes que configuren la malaltia no en capturen l'experiència, que "l'objectivitat científica" només en dóna compte parcialment i des d'una visió localitzada. Com qualsevol altre discurs, la ciència i la tecnologia només poden oferir un "coneixement situat"³²⁸, en terminologia de Donna Haraway. El discurs científic no pot descriure les lleis de la natura com si es tractés d'un ull diví omnipresent perquè la noció d'objectivitat, que atorga la qualitat d'universal, ja no se sosté. Segons Haraway, la pèrdua de la certesa que oferiria l'àmbit científic ha provocat un "epistemological electroshock"³²⁹ (1991, 186), que ha motivat un canvi radical de paradigma. L'exclusivitat de la medicina per oferir la "veritat" sobre el cos malalt ha estat posada en entredit, un gir que està en consonància amb la perspectiva postmoderna i que explica el fet que totes les malaltes de càncer que hem tractat introdueixin algun gest per marcar la subjectivitat en els seus relats³³⁰.

Marçal també s'interessà per formes d'abordar la malaltia fora dels models biomèdics establerts i llegí les publicacions d'Elisabeth Kübler-Ross, una psiquiatra

³²⁸ Haraway desenvolupa aquesta noció a "Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective".

³²⁹ "Electroxoc epistemològic" (Traducció de CR)

³³⁰ Com a resposta a la necessitat de recuperar el control, durant les últimes dècades s'ha produït una eclosió espectacular de llibres d'auto-ajuda sobre el càncer, especialment als Estats Units. Les persones malaltes es resisteixen a delegar la seva voluntat en els professionals i a acceptar aquiescents les seves ordres, i és freqüent seguir tractaments alternatius que ofereixen una visió més holística de la malaltia i que atorguen a l'afectat part (o tota) la responsabilitat de la curació. Darrere alguns d'aquests discursos alternatius, s'amaguen ben sovint posicions ultraconservadores que arriben a considerar el càncer una malaltia autopatògena, i que sostenen que pot ser provocat per determinats plantejaments de vida, com per exemple el lesbianisme.

suïssó-americanà que es centrà en les cures pal·liatives per a malalts terminals amb l'objectiu de proporcionar-los una mort serena i assossegada. Kübler-Ross entrevistà pacients desnonats i arribà a la conclusió que, malgrat els avenços tècnics, els pacients pateixen més perquè la mort s'està deshumanitzant i convertint en quelcom mecànic i solitari. En el prefaci de *Sobre la muerte y los moribundos* de l'any 1969, en què publicà els resultat de les entrevistes, Kübler-Ross escriu:

No pretende ser un manual de cómo tratar a los moribundos, ni un estudio completo de la psicología del moribundo. Es, simplemente, el resultado de una nueva e interesante oportunidad de reconsiderar al paciente como ser humano, hacerle participar en diálogos, y aprender de él lo bueno y lo malo del trato que se da al paciente en los hospitales. (2001, 11)

Kübler-Ross sosté que, per fer front a la mort d'una forma digna, en lloc d'ignorar o evitar els malalts terminals, s'hauria de deixar que recorreguessin les cinc fases del dol (negació, ira, pacte, depressió i acceptació) i caldria animar-los a compartir angoixes i pors amb les persones properes. En acostar-se als moribunds sense separar cos-ànima, Kübler-Ross mostra les limitacions de la idea d'objectivitat, fonament de la ciència moderna.

Com en els tractaments alternatius, Marçal desconfia de les asseveracions universalitzadores, en les quals no es reconeix ni com a dona ni com a malalta, i també reclama tenir un paper actiu en el seu rol de malalta. No obstant, assumir la responsabilitat significa en el seu cas escriure poesia, situar-se coratjosament a l'ull de l'huracà per entendre fins on sigui possible la condició humana, i viure els dies que li resten ben conscient de les decisions que pren.

11.4 L'ou de la mort blanca o l'abjecció

Un dels aspectes més dolorosos del càncer, a més de la sensació de soledat i de rebuig per part de la societat, és la percepció de traïció del "jo". El tumor és autogenerat i forma part del propi cos, n'és inseparable, i el fet de no poder distingir el jo del no-jo produeix un col·lapse de significat. De fet, es tracta de la complexa relació entre identitat i alteritat que travessa tota l'obra de Marçal, com ja hem treballat en el cas del pare, del fetus o de l'amant. Els versos "Ja no sé pas on són els meus confins/ Cada esvorall de vidre ens és comú" (GE, 371) es podrien aplicar a qualsevol d'aquestes situacions. El ganivet simbòlic que tremolava a *Desglaç* a l'hora d'extirpar el pare,

fusionat amb ella mateixa, es converteix en un bisturí real en el cas de les cèl·lules canceroses. A causa de la impossibilitat de demarcar-se, el jo poètic no es pot desfer de l'altre, que es manté com a amenaça latent.

Aquesta pertorbadora ambigüitat es correspon perfectament amb la noció d'abjecció de Julia Kristeva, que analitza l'horror experimentat en no poder definir els propis contorns: "Comment puis-je être sans limites?"³³¹ (Kristeva 1980, 11). Malgrat que Kristeva tracta diversos tipus d'abjecció, la que prendrem de referència per referir-nos al càncer és la de "l'abjection de soi", en què el subjecte, en descobrir en ell l'abjecció, es troba amb la contradicció i la impossibilitat com a inherents al seu ser (Kristeva 1980, 12). Segons l'autora, la indefinició ens retorna al violent gest originari, al moviment pel qual tot s'ha d'arrencar de la resta per delimitar-se i constituir-se com a entitat, una situació terriblement inquietant perquè ens trasllada a l'estadi previ a l'establiment de les normes de joc:

Frontière sans doute, l'abjection est surtout ambiguïté. Parce ce que, tout en démarquant, elle ne détache pas radicalement le sujet de ce qui le menace – au contraire, elle l'avoue en perpétuel danger. Mais aussi parce que l'abjection elle-même est un mixte de jugement et d'affect, de condamnation et d'effusion, de signes et de pulsions. De l'archaïsme de la relation pré-objectale, de la violence immémoriale avec laquelle un corps se sépare d'un autre pour être, l'abjection conserve cette nuit où se perd le contour de la chose signifiée et où n'agit que l'affect impondérable.³³² (Kristeva 1980, 17)

La manera que Marçal té d'enfrontar-se amb l'informe és la poesia, i en abordar l'abjecte i la mort -la fase prèvia a esdevenir i el final de l'esdevenir-, comparteix preocupacions pròpies de les religions, ben sovint acompanyades de tabús, prohibicions, i ritus purificatoris. A *Raó del cos*, el fet literari sembla adquirir estatut de sagrat i, els poemes, de cants litúrgics, de manera que escriptura i *catharsis* s'entrellacen. L'estreta relació que existeix entre creació artística i religiositat és assenyalada per Kristeva, per la qual la connexió entre una i altra s'estableix justament en la purificació de l'abjecte:

Les diverses modalités de purification de l'abject – les diverses catharsis – constituent l'histoire des religions, et s'achèvent dans cette catharsis par excellence qu'est l'art, en deçà et au delà de la religion. Vue sous cet angle, l'expérience

³³¹ "Com puc ser sense límits?" (Traducció de CR)

³³² "L'abjecció és sens dubte una frontera, però sobretot és ambigüitat, perquè, en demarcar-se, no separa radicalment el subjecte d'allò que l'amenaça sinó que el manté permanentment en perill, i també perquè la pròpia abjecció és una barreja de judici i d'afecte, de condemna i d'efusió, de signes i de pulsions. De l'arcaisme de la relació pre-objectal, de la violència immemorial amb la qual un cos se separa d'un altre per ser, l'abjecció conserva la nit on es perd el contorn de la cosa significada i on només actua l'afecció imponderable." (Traducció de CR)

artistique, enracinée dans l'abject qu'elle dit et par là même purifiée, apparaît comme la composante essentielle de la religiosité.³³³ (Kristeva 1980, 24)

En el cas de Marçal, la purificació consistiria a demarcar l'abjecte precisament perquè, en delimitar-ne els confins, perdi la seva qualitat d'abjecte. A través del seus versos, Marçal pretén tancar i domesticar les cè·l·lules tumorals, que localitza dins la closca d'un ou:

Covava l'ou de la mort blanca
sota l'aixella, arran de pit
i cegament alletava
l'ombra de l'ala de la nit.
No ploris per mi mare a punta d'alba.
No ploris per mi mare, plora amb mi.

Esclatava la rosa monstruosa
botó de glaç
on lleva el crit.
Mare, no ploris per mi mare.
No ploris per mi mare, plora amb mi. (RC, 73)

L'autora es refereix al tumor com un ou que el jo líric incuba sota l'aixella: Marçal obre significativament el poema amb el verb "covar", en el qual s'intersequen el sentit literal de la paraula, el de mantenir els ous calents perquè s'hi desenvolupi l'embrió, i el figurat, el de portar latent una malaltia³³⁴. La metàfora de l'ou per tractar el càncer ja l'havia emprat en un poema de *La germana, l'estrangera* encapçalat per la dedicatòria "A Josep Uclés". Uclés, artista neofiguratiu, compromès, d'esquerres i catalanista, fou l'autor del dibuix de la portada de la primera edició de *Terra de Mai*. Ell també patí un càncer i Marçal li dedicà un poema en el qual trobem el vers³³⁵: "A cada porta l'ou d'or de la mort" (GE, 380).

Marçal també s'havia servit de la metàfora de l'ou, el cos estrany inserit al jo, a la vegada distint i indistingible d'un mateix, per referir-se al fetus. A *Raó del cos*,

³³³ "Les diverses modalitats de purificació de l'abjecte –les diverses catharsis– constitueixen la història de les religions, que es corona amb aquesta catharsis per excel·lència que és l'art, ençà i enllà de la religió. Vista de d'aquest angle, l'experiència artística, arrelada en l'abjecte que diu i en dir-lo purifica, apareix com a component essencial de la religiositat." (Traducció de CR)

³³⁴ La imatge de l'ou i la ferida mortal la trobem també en un dels poemes de Federico García Lorca que ja hem esmentat, "Llanto por Ignacio Sánchez Mejías", en el qual escriu: "La muerte puso huevos en la herida" (G. Lorca 1998, 672).

³³⁵ Josep Uclés ha superat el càncer i en ocasions ha cedit quadres per recaptar fons, com ho féu a la Marató Badalona contra el Càncer el 2008.

Marçal en recupera la imatge i realitza a través de l'ou una sorprenent identificació fetus-tumor. En el vers “i cegament alletava”, el jo líric alimenta les cèl·lules canceroses (involuntàriament) com ho faria amb un nadó. L'ou porta l'embrió tant de la vida com de la mort i la seva forma suggereix la circularitat de l'existència. Les al·lusions a les paraules “covat” i “ou” per al·ludir al fetus es remunten a *Sal oberta*, en què trobem fragments com el següent:

I, covat per tanta aigua trasbalsada,
del cor vell d'aquest ou naixerà, nou,
un altre món amb la fruita badada. (SO, 270)

En aquests versos, Marçal es refereix al líquid amniòtic com a “aigua trasbalsada” dins la qual es cova l'embrió. La poeta fusiona fonèticament els mots “ou” i “naixerà” en la paraula “nou”, amb la qual insisteix en la creació *ex-nihilo* que té lloc en el seu ventre. L'ou està vinculat amb la procreació i, si l'usa tant per evocar la gestació com per referir-se al tumor, és perquè es tracta d'un mateix mecanisme generador de vida. En tots dos casos ens trobem davant de la reproducció de “material humà” produït pel propi organisme.

El poema evoca també un altre naixement, el del nou dia, a través de l'alba, un subgènere literari dels trobadors que descriu la dolorosa separació del amants amb la primera claror del jorn. La poeta ja s'hi havia referit a *Bruixa de dol*, el recull en el qual l'empremta de la lírica trobadoresca és més visible: “i jo, sola,/ entre alba i alba” (BD, 85), “Ben a pleret, que ens hi atrapi l'alba” (BD, 110). No obstant, si a *Bruixa de dol* el jo poètic es veu forçat a allunyar-se de l'amant, a *Raó del cos* s'acomia de la mare, “No ploris mare a punta d'alba”, una imatge que al·ludeix a la verge Maria al peu de la creu i que contribueix a establir el paral·lelisme amb Jesucrist³³⁶.

El riu de plor matern que recorre el poema es presenta com l'única via per desencallar el bloqueig provocat per l'existència del tumor, al qual es refereix com a “botó de glaç”. La poeta deixa al descobert una tensió entre líquid i sòlid, ben recurrent a l'obra de l'autora i especialment a *Desglaç*, poemari en què el glaç apareix en moltes

³³⁶ Entre els apunts de classe de Marçal trobem fotocòpies de l'alba profana de Giraut de Bornelh “Reis gloriós, verais lums e clartatz” (Rei gloriós, vera llum, claredat) i l'alba religiosa de Cerverí de Girona “Axi con cel c'anan erra la via” (Així com aquell que caminant erra el camí). ‘Introducció a la literatura. Els trobadors’ (Caixa 1/4, 1). Les albes amoroses, en què els amants clandestins es veuen forçats a separar-se en arribar l'alba són més abundants, però també existeixen les albes amoroses en què el trobador desitja que arribi el dia perquè desapareguin els neguits i perills de la nit.

ocasions associat a la paràlisi: “l’he enterrat, convulsa/ encara, sota el glaç” (D, 430), “enmig del seu front un ull/ em vigila glaçat” (D, 433), “com una llança/ les meves hores, el meu glaç” (D, 434), “líquid esglai: desglaç” (D, 421).

Malgrat la cruesa de les circumstàncies, l’autora sembla acostar-se a la mort de forma serena, ja que, lluny de la tenebrosa imatgeria tradicional, descriu la mort com a blanca: “covava l’ou de la mort blanca”. Si bé el blanc és en primera instància el color de l’ou, Marçal podria voler suggerir una revelació divina en consonància amb la metàfora crística³³⁷, o podria evocar, simplement, un espai blanc en el qual tot està per escriure.

Marçal també es refereix al tumor com a “rosa monstruosa”, una expressió que deixa anar un esquitx vermell en la pàl·lida superfície del poema (ou, glaç, mort blanca). La rosa és el símbol de la bellesa, de l’amor i de la perfecció, un dels elements més emprats en la tradició lírica i que ha acabat convertint-se en l’emblema de la creació poètica. Ara bé, la rosa de Marçal és monstruosa i ens situa en el punt en què bellesa i repulsió s’envesteixen, tal i com ocorre amb el propi fet d’escriure poemes sobre l’experiència del càncer de pit. Marçal planteja obertament que qualsevol qüestió, fins i tot l’abjecte, és susceptible de convertir-se en material poètic.

Amb els seus poemes, Marçal mostra que ha quedat superada la convicció que tradicionalment considerava que determinats temes no eren aptes per a la literatura³³⁸, en ser estimats massa banals, massa escabrosos, en abordar qüestions relacionades amb tabús, o en atemptar contra els poders establerts. A més, la decència dels textos es mesurava segons barems diferents en funció del sexe, i algunes qüestions que els homes estaven autoritzats a tractar, eren considerades inconvenients en el cas d’una escriptora, com fou el cas de *La infanticida* (1898) de Caterina Albert.

Al llarg del segle XX les lleis van despenalitzar el fet d’escriure sobre els tabús, però la relació continuà sent problemàtica. La polèmica va virar de la immoralitat pública a la responsabilitat individual de l’escriptor/a i la nova preocupació es va centrar en la possibilitat o no de textualitzar certs temes sense frivolitzar-los, capturant-ne els

³³⁷ El blanc simbolitza l’estat celeste, la deïtat, la totalitat i la síntesi. A l’*Apocalipsi* és el color del vestit dels qui han sortit de la gran tribulació. A més, tant els cabells del Déu-jutge com de l’Ancià dels Temps també són blancs. Vegeu el *Diccionario de símbolos* de Cirlot (1992, 109).

³³⁸ Recordem que, l’any 1857, Gustave Flaubert i Charles Baudelaire foren jutjats per immoralitat a causa de les seves obres, *Madame Bovary* i *Les fleurs du mal* respectivament.

matisos i la complexitat.³³⁹ Tanmateix, tal i com ho avalen innumbrables exemples, es tractava d'una falsa disjuntiva, i estetitzar no implica banalitzar. A més, de l'obra de Marçal es desprèn que, si bé cap poema esgotarà mai –ni ho pretén– els misteris de les qüestions que tracta, són precisament els temes que semblen desbordar el llenguatge els que la poesia pot arrencar del silenci per tal que ens hi puguem enfrontar.

11.5 La mort: xuclada úter endins

Des dels seus inicis, la poesia de Marçal denota una pugna per tal de marcar els propis confins, especialment dolorosa en el cas del càncer. Per l'autora, ser, viure, significa tenir unes fronteres que ens diferenciïn de la resta, malgrat que aquesta demarcació només pugui ser inestable i vacil·lant. D'acord amb aquesta concepció de l'existència, la dissolució total dels límits suposa “deixar de ser”. La mort és descrita per Marçal com l'acte de “perdre forma i contorns” (RC, 41), la fusió amb un tot que elimina la pròpia entitat i les particularitats, amb la conseqüent desaparició. Per Marçal, la mort no implica una ruptura sinó que es tracta d'un esvaniment que incorpora la idea de trànsit, molt menys pertorbadora que la destrucció en el no-res:

Res no et serà pres: vindrà tan sols
l'instant d'obrir
dòcilment la mà
i alliberar
la memòria de l'aigua
perquè es retrobi aigua
d'alta mar. (RC, 39)

La mà s'obre per retornar el que li havia estat cedit i emana certa gratitud envers alguna espècie d'ens transcendent. Del puny tancat, Marçal ens porta cap a una extensió il·limitada, incommensurable: ens situa en l'espai obert d'alta mar. L'element líquid és fonamental a tota l'obra de Marçal precisament per la seva qualitat d'informe, i la presència del mar, associat a la mort en l'últim poemari, reforça i re-significa el símbol

³³⁹ Un dels punts que ha alimentat el debat és la literatura sobre els camps d'extermini nazis, ja que discutia si es podia estetitzar la qüestió sense banalitzar-la. Tal i com ha quedat palès amb la poesia sobre l'holocaust de Paul Celan, escriptor romanès en llengua alemanya que perdé la seva família en els camps d'extermini, abordar l'experiència mitjançant la poesia no comporta frivolitzar. Aquesta qüestió ha estat tractada per Reyes Matas a *Memoria de Auschwitz. Actualidad moral y política* (2003), Jean-Luc Nancy a “La Répresentation interdite” (2001), i José Antonio Zamora a *Th. W. Adorno, Pensar contra la barbarie* (2004) i a “Estética del horror. Negatividad y representación después de Auschwitz” (2000).

de l'aigua. El mar marçal·là s'alimenta de les aigües que havien amarat la novel·la d'Helena Valentí i l'obra poètica de Clementina Arderiu i de Rosa Leveroni. En totes elles, segons la interpretació que en fa Marçal, el mar representa el moviment continu, la passió desbordada i el desig fervent. Un mateix símbol davant el qual el jo poètic en Arderiu i Leveroni es posiciona de forma diferent: la primera rebutja un descontrol seductor però amenaçador i prefereix situar-se en terra ferma, on torna al final dels poemes després d'un fugaç esgarriament, mentre que la segona busca deliberadament el risc que comporta exposar-se a les onades, fent ús de la llibertat. En paraules de Marçal:

Rosa Leveroni compara el seu itinerari marí al d'Ulisses, i aquesta és una imatge molt diferent de la de "la clofa obscura". No és el seu un foraviamment esporàdic i aviat reconduït, encara que pervisquí, a contraclaror, com a amenaça, temptació o somni intermitent, com en el codi arderiuà, sinó un viatge, amb tota la implicació de la consciència, de la tria, que això comporta. (2004c, 58)

Aquesta mateixa concepció del mar com a espai desbridat i atzarós, el trobem també a *D'esquena al mar*, d'Helena Valentí, en el qual s'intueix que per entendre i donar sentit al que ens passa no tenim més remei que arriscar-nos, embarcar-nos. En el pròleg de la novel·la Marçal escriu:

No cal insistir gaire en el simbolisme vitalíssim –la vida sencera: vida i mort– associat amb l'element marí: les connotacions que el vinculen a l'absolut, a la passió, als abismes i a l'origen. Navegar implica un domini, un ordre, i també un risc i un sentit. (2004c, 124)

El mar en l'obra de Marçal recull la turbulència del símbol (la temptació, la passió, la vida i la mort) que apareix en les mares literàries. Les aigües impregnen tota la trajectòria vital, que no s'oposa a la mort sinó que la incorpora, tal i com il·lustren els versos marçalians: "memòria de l'aigua/ perquè es retrobi aigua/ d'alta mar". El fet que el poema al·ludeixi al retrobament entre la memòria de l'aigua i l'aigua d'alta mar implica una relació anterior, un trajecte circular al qual el jo líric es lliura "dòcilment" perquè en aquest trànsit "res no et serà pres". El líquid està en perpetu moviment i el procés circular n'assegura la mobilitat. La circularitat comporta una espècie de renaixement cíclic, punt en el qual Maria-Mercè Marçal s'allunya del cristianisme i abraça una idea de la mort més propera a altres creences, com per exemple l'hinduisme

o la tradició clàssica³⁴⁰, en les quals, tanmateix, l'aigua, com en la tradició judeo-cristiana, té poders de purificació espiritual.³⁴¹

La relació mort-naixement és especialment explícita i intensa en el següent poema, en el qual la poeta se serveix del neologisme “desnéixer” que assimila a “morir”, una correspondència accentuada per la puntuació i la disposició dels dos termes al principi i al final del poema:

Morir: potser només
perdre forma i contorns
desfer-se, ser
xuclada endins
de l'úter viu,
matriu de déu
mare: desnéixer. (RC, 41)

Marçal combina en aquest poema la idea de morir en tant que desintegració per la pèrdua de límits, l'element líquid que comporta el verb “xuclar”, i l'estructura circular que representa el reton a l'úter matern. La mare, a mig camí entre l'entitat biologia i la divinitat, torna a ocupar a *Raó del cos* un paper predominant i es converteix en la peça clau que permet tancar el cercle: és l'origen i el destí final, la matriu des d'on neix la vida i a la qual retornem en desnéixer. Marçal planteja així una gestació inversa

³⁴⁰ Aquesta concepció de la mort com a trànsit mostra certes afinitats amb la metempsicosi virgiliana exposada en el capítol VI de la *Eneida*. Virgili descriu com Enees visita l'enorme caverna tenebrosa del reialme dels morts. Tan bon punt entra, el barquer Caront el transporta a l'altra banda del riu des d'on es distingeixen diverses seccions: primer la zona dels innocents condemnats a mort per error i després els suïcides. En aquest indret hi ha una bifurcació que separa els Camps Elisis, banyats pel riu Leteu, en què troben repòs les ànimes virtuoses, i la fortalesa del Tàrtar, on els condemnats són sotmesos a tot tipus de tortures. Als Camps Elisis, Enees es retroba amb l'ànima del seu pare i aquest li explica el funcionament del més-enllà: Totes les ànimes acaben reencarnant-se després d'un període de purificació, tot i que l'espera serà més o menys llarga en funció de les accions comeses en vida.

³⁴¹ També una altra poeta tan influent sobre Marçal com és Sylvia Plath va associar la mort amb el trànsit i la purificació. El poema “Getting there” (2006, 116) n'és un exemple, en què l'autora recupera la tradició clàssica de la transmigració de l'ànima, que abandona la seva pell, i la del riu de l'oblit, el Leteu: The carriages rock, they are cradles./ And I, stepping from this skin/ Of old bandages, boredoms, old faces/ Step to you from the black car of Lethe./ Pure as a baby” (Els vagons es gronxen, són bressols./ I jo, sortint d'aquesta pell/ de vells emplastres, tedi, cares velles,/ vinc cap a tu, des del negre carruatge del Leteu,/ pura com un infant). La mort sembla una espècie de regressió cap a la infància, ja que els vagons del tren que la porta cap a la mort són comparats a bressols i, després del pas pel Leteu, el jo líric se sent pur com un infant. De la mateixa manera, al poema “A Birthday Present” (2006, 132), el ganivet letal apareix també vinculat al crit d'un nadó: “Pure and clean as the cry of a baby, / And the universe slide from by side.” (I el ganivet, en lloc de tallar, s'endinsaria/ pur i net com el crit d'un infant, i l'univers lliscaria del meu costat) (Traduccions de Montserrat Abelló, 2006: 119 i 137)

en què les aigües de la mar morta, al·ludida al poema dedicat a la dona de Lot, superen l'estancament i es retroben amb el líquid amniòtic.

El verb “desnéixer”, utilitzat per l'autora únicament en aquest poema, desplega una visió de la mort que procura cert conhort, ja que evita el salt al buit i el substitueix per una letargia gradual que condueix cap al claustre matern i la vida intrauterina. Tot i que el terme suposa un gran encert per part de Marçal, cal assenyalar que havia estat encunyat per Miguel de Unamuno a finals del segle XIX. A Unamuno, la mort com a llindar vers l'incognoscible li resultava insuportable i al llarg de la seva prolífica producció desenvolupà una alternativa conceptual.

L'any 1898, el filòsof basc escrigué: “vivir hacia atrás revertiendo el curso del tiempo para recorrer en sentido inverso al transcurrido la senda de mi vida, hasta desnacerme hasta nueva infancia” (Unamuno 1958 I, 79). Aquesta mateixa idea apareix en la seva primera novel·la, *Paz en la guerra*, on el protagonista mor en combat i, mentre agonitza estès al camp de batalla, reviu la joventut i la infantesa fins a assolir un estat de placidesa i serenor (Unamuno 1985, 217). El retorn a la natura, la terra que absorbeix el vessament de sang del moribund, representa un moviment invers en què la mare xucla la sang d'aquell que un dia va alletar-se del seu pit. En el passatge, la mare biològica es fusiona amb Gea, la mare Terra dins la mitologia grega, de la qual nasqué tota la augusta estirp (Hesíode 1975, 98). En obres posteriors, aquesta idea queda fixada en la paraula “desnacer”, que apareix nombroses vegades dins la seva ingent obra poètica, en poemes com “Recuerdos” (1958 XIII, 448), “Niñez” (1958 XIII, 470), o “Teresa” (1958 XIV, 402)³⁴².

L'ús de “desnéixer” en el poema de Marçal coincideix perfectament amb la idea d'Unamuno del retorn a l'espai uterí, a la mare. Malgrat que no coneixem la relació de Marçal amb l'obra de l'escriptor i filòsof basc, podem suposar que, en ser un clàssic espanyol, la poeta n'havia tingut notícia. En tot cas, tots dos escriptors mostraren una gran preocupació per la transcendència, i oferiren en els seus escrits una visió força heterodoxa del catolicisme.

La poeta, tal com havia fet amb altres esdeveniments importants a la seva vida, traslladà a la poesia el seu sentiment davant la ineluctabilitat de la mort per tal de poder-lo tocar amb la punta de les paraules i esgarrapar un bri de comprensió d'allò que

³⁴² L'estudiós d'Unamuno Paulino Garagorri ha resseguit a *Introducción a Miguel de Unamuno. El desnacer y la feliz incertidumbre* (1986), les diferents mencions als conceptes “desnacer” y “ultracuna”.

malgrat la seva intel·ligibilitat, governa la nostra existència. Per articular les diverses experiències i donar-los sentit, Marçal es situa a l'ull de l'huracà i d'allí sorgiran els poemes dels últims mesos de vida, al voltant de la malaltia i la mort. Els mots del poemari pòstum de Marçal estan escrits des d'allà on els límits comencen a líquuefer-se, i són ossos o esculls en el mar que tot ho acaba abraçant:

A la cruïlla
ossos, esculls de l'alba,
la paraula. (RC, 57)

12. El cos del text i el text del cos: Maria-Mercè Marçal, Adrienne Rich i Audre Lorde

Per Marçal, anomenar el món és crear-lo. De l'obra de la poeta es desprèn la idea que no hi ha una realitat al marge del llenguatge, sinó que aquesta es forma i s'estructura en el procés d'interpretar-la, és a dir, en ser aprehesa pel llenguatge. El "jo" es forja en aquest mateix moviment, de manera que la identitat és una invenció, una ficció, una disfressa, que es confecciona al llarg de la vida i que no existeix fora del llenguatge, ja que, per constituir-se, tota identitat ha hagut de ser elaborada i ficcionada.

La representació identitària de Marçal s'amarra en el cos i es configura mitjançant la paraula poètica, de manera que cos i vers es fonen: "Crec que és molt important, que el cos hi és en tot, que en definitiva no som res més. Per això, si hi ets al text, el teu cos hi és d'alguna manera i, quan no hi és, també aquesta absència és una manera de ser-hi (Marçal a Sabadell 1998a, 15)". Marçal parteix de la noció de cos que determina els rols de gènere en el patriarcat i constata que, precisament en els moments en què l'autora exerceix de mare i d'amant, el paper atribuït a la dona, les tensions amb el discurs normatiu es fan més notòries. En indagar sobre aquestes experiències, el concepte de cos es transforma: en l'obra de Marçal no està replegat en si mateix, no té fronteres definides i tampoc es tracta d'un tros de matèria sense relació amb la consciència.

La manera com l'autora experimenta/escriu la maternitat i l'amor aguditza el conflicte identitària perquè la línia amb l'*altre* es dilueix i els límits entre el jo i el fetus, i el jo i l'amant esdevenen confusos. Aquest fet comporta un problema de dimensions ontològiques, perquè el jo només pot *ser* si queda demarcat i circumscrit de manera que ens hi puguem referir com a entitat diferenciada de la resta. Com que la pèrdua de contorns implica la dissolució, s'imposa la negociació constant amb l'alteritat d'unes fronteres comunes que es troben en contínua evolució. D'altra banda, el jo que s'afirma en el pactar permanentment els límits amb l'*altre* requereix, en l'obra de Marçal, una concepció de subjecte que n'inclogui la corporalitat. Si el cos és el mitjà que permet al subjecte estar en el món, n'és condició de possibilitat i, per tant, la part matèrica i l'espiritual de la persona funcionen de forma indissoluble.

En el procés d'articular les experiències de la maternitat i el lesbianisme mitjançant la poesia, el cos experimenta una transformació essencial i deixa de ser cos

per passar a ser una altra cosa. L'apropiació de les paraules del patriarcat per part de l'autora acaba generant un nou paradigma i una explicació del món alternativa, que qüestiona, amb el sol fet de ser formulada, l'exclusivitat que el discurs hegemònic s'atorga. En el moment en què l'autora elabora poèticament el càncer de pit, Marçal ja compta amb un llarg recorregut i una poderosa reflexió al voltant del cos, que en desenvolupar la vivència de la malaltia es reafirma i s'estén a les qüestions que suscita la nova temàtica.

L'autora vol assumir en tot moment el control de la seva narrativa i molt especialment en episodis vitals que li provoquen trasbals i desconcert, com l'embaràs, l'enamorament o la malaltia. El fet de trobar-se en aquestes circumstàncies pot atribuir-se en gran mesura a l'atzar o el destí, però Marçal considera que sí que es pot intervenir en la gestió de la situació i reclama poder prendre decisions en tots i cadascun dels aspectes que l'afecten per tal de governar lliurement el seu cos, i administrar el dolor i el plaer com li sembli convenient.

El recorregut de Marçal transcorre paral·lel al d'altres poetes que també senten la necessitat de qüestionar el paper de la corporalitat i les seves implicacions, entre les quals les nord-americanes Adrienne Rich i Audre Lorde, amb les quals manté unes afinitats sorprenents. Totes elles són feministes que alimenten la transició que comença a mitjan segle XX amb la lluita pels drets dels col·lectius oprimits i que avança cap a la post-modernitat. Una de les grans fites del feminisme és la denúncia de la veritat incontestable associada a les nocions d'objectivitat i universalitat a favor de les polítiques d'ubicació i de la realitat com a punt de vista. Per marcar aquest canvi de paradigma, totes tres expliciten el lloc d'enunciació. La presa de posició de la divisa inicial marçaliana troba el seu equivalent en la cèlebre formulació que féu Lorde en un congrés a Xicago l'any 1977:

Perhaps for some of you today, I am the face of one of your fears. Because I am a Woman, because I am Black, because I am a Lesbian, because I am myself – a Black woman warrior poet doing my job – come to ask you, are you doing yours?³⁴³
(Lorde 1998c, 41)

També Rich, que titula un dels seus assajos “Apuntes para una política de la posición”, manifesta obertament des d'on escriu. Ella descriu de la següent manera el

³⁴³ “Potser per alguns de vosaltres personifico alguna de les vostres pors, perquè sóc una Dona, perquè sóc Negra, perquè sóc Lesbiana, perquè sóc qui sóc – una negra guerrera poeta fent la meua feina que ha vingut a preguntar-vos: vosaltres esteu fent la vostra?” (Traducció de CR)

posicionament que se li imposà i el que ella escollí quan fou conscient que es podia viure d'una altra manera:

La chica blanca de clase media a la que se enseñó a pagar el privilegio con obediencia. La judía lesbiana criada para ser una gentil heterosexual. La mujer que oyó nombrar y analizar la opresión por primera vez en la lucha por los Derechos Civiles Negros. La mujer con tres hijos, la feminista que odia la violencia masculina. (1986b, 125)

El fet que cadascuna d'elles acumulés diverses opressions (dona, catalana, lesbiana, negra, jueva, malalta, etc.) les situa en un espai privilegiat per a desemascarar la fal·làcia d'una universalitat que no les representa i d'unes veritats incontestables que entren en contradicció amb els seves experiències. Tal com ho expressa Marçal a la divisa, aquestes marques acaben sent “dons”, ja que, si s'aconsegueix canalitzar el malestar existencial extrem, es pot transformar en una via d'exploració i una font de coneixement inestimable.

Audre Lorde relata a *Zami a New Spelling of My Name*, que el silenci de la seva família en relació al que implicava ser negra li impedia preveure els moviments dels altres o l'efecte de les seves accions. Desconèixer una de les regles bàsiques de la societat nord-americana dels anys quaranta, el fet que els blancs eren considerats superiors, no li permetia entendre el funcionament del joc. Probablement, la perplexitat i incomprensió davant el món foren els motius pel quals no parlà fins als cinc anys i la raó per la qual, durant la seva infantesa, contestava sovint amb versos en ser interpel·lada. Tanmateix, la situació de vulnerabilitat màxima li proporcionà a la vegada la seva fortalesa ja que, per ella, es féu evident que estava inserida en un joc, que algú n'havia imposat les regles, i que podien ser unes altres. Aquesta fou una informació valuósissima amb la qual pogué comptar quan tingué la maduresa suficient per articular el seu pensament.

Adrienne Rich, pel seu costat, fou educada per la seva mare en la fe cristiana i impel·lida pel seu pare a preparar-se per excel·lir intel·lectualment. El 1951, l'últim any d'universitat, guanyà el premi de joves poetes de Yale amb el recull *Change of World*, que es publicà amb un pròleg de W.H Auden. Poc després es casà amb un professor jueu de Harvard i abans dels trenta anys ja tenia tres fills. Els seus prometedors inicis quedaren abruptament truncats a causa de la maternitat, i fou la reclusió forçada a què es veié abocada la que desencadenà un trencament radical amb les expectatives que generava en tant que dona. En el seu cas, fou el rol imposat d'esposa i mare, que a més,

entrava en contradicció amb la formació que el propi sistema li havia proporcionat, el que l'empenyí a qüestionar el fet que aquesta fos l'única manera de viure. Evidentment, el lesbianisme tant de Rich com de Lorde no féu més que accentuar la sensació del viure en un joc del qual volien canviar les regles.

Aquestes reflexions es concretaren en nombrosos llibres, articles, conferències i poemes, alguns dels quals foren fonamentals per a Marçal³⁴⁴, que en llegí les traduccions de Montserrat Abelló al català³⁴⁵ i les que es trobaven accessibles al castellà o al francès. Entre les aportacions de Rich destaquen *Nacemos de mujer* i “Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana” en els quals desenvolupa fins a quin punt la maternitat i l'heterosexualitat són institucions patriarcal³⁴⁶. Dins de les aportacions de Lorde trobem els poemes “What My Child Learns of the Sea” (2000a, 7) “Now that I Am Forever with Child” (2000a, 8), el text “Man Child: A Black Lesbian Feminist's Response”, en el qual explica la seva experiència de mare negra que educa un noi adolescent juntament amb una parella lèsbica, i *Uses of the Erotic: The Erotic as Power*, en què sosté que s'ha intentat escatimar a les dones l'erotisme com a font de coneixement i de poder.

Rich i Lorde, amigues i admiradores mútues³⁴⁷, són també pioneres a l'hora d'escriure poemes d'amor lèsbic, un tema rarament tractat en literatura en què aquestes dues escriptores també coincideixen amb Marçal. L'any 1978, Rich publicà “Twenty-One Love Poems” (1984, 236-247) dins el recull *The Dream of a Common Language*, vint-i-un poemes que relaten, en primera persona, la relació amb entre dues dones, des de la passió inicial fins al trencament final. Es tracta d'un text que, en termes generals, la crítica rebé amb desconcert i decepció, però que actualment s'ha convertit en un referent. En aquests poemes, Rich modela sobre la forma del sonet però hi introdueix algunes variacions, amb les quals insta els lectors a reconèixer les convencions de

³⁴⁴ Recordem que el títol *La germana, l'estrangera* és la traducció de *Sister, Outsider*, el recull d'articles de Lorde, i que el cicle de conferències dramatitzades “Cartografies del desig” porta el títol d'un poema de Rich.

³⁴⁵ Abelló va traduir uns quants poemes de Rich per l'antologia *Cares a la finestra* i el llibre *An Atlas of the Difficult World* sota el títol *Atlas d'un món difícil*, del qual Marçal féu la presentació.

³⁴⁶ En la seva tesi doctoral *Lengua y genero en Adrienne Rich*, Mercedes Bengoechea explica que Rich dedicà molt pocs poemes als seus fills: “Lullaby” publicat a *The Ladies Home Journal* l'agost de 1956 i “David's Boyhood”, l'any següent, poemes que no s'han reproduït a cap antologia. Rich afirmava que la poesia era l'espai en què vivia sense ser mare de ningú i, quan apareix en els seus versos, la imatge de la maternitat és emprada per donar-se llum a si mateixa o al gènere femení (Bengoechea 1992, 28).

³⁴⁷ L'any 1974, Rich accedí a acceptar el premi National Award of Poetry per *Diving into the Wreck* només si ho feia de forma conjunta amb les altres dues escriptores nominades, Alice Walker i Audre Lorde, en nom de totes les dones. La complicitat i afinitats entre totes dues es fa palesa a la conversa que tingueren l'any 1979 i que està recollida a *Conversations with Audre Lorde* (Wylie Hall 2004, 45-71).

lectura contra les quals es revela. El poemari li serveix per fer aflorar el lesbianisme, que en restar inarticulat “No one has imagined us³⁴⁸” (Rich 1984, 236), es trobava al llindar de l’existència. En l’últim vers, del poema 21, “I choose to walk here. And to draw this circle³⁴⁹” (1984, 246) la poeta emfatitza el rol de la presa conscient de decisions, i evidencia el valor de l’experiència malgrat el fracàs de la relació.

L’amor entre dones també és la temàtica d’un dels poemes més emblemàtics d’Audre Lorde, “Love Poem” (2000, 127), uns versos amb una forta càrrega eròtica, que també toparen amb un mur d’incomprensió, tal com explica la mateixa autora: “My publisher called and literally said he didn’t understand the words of ‘Love Poem’. He said, ‘Now what is it all about, are you supposed to be a man?’³⁵⁰” (Lorde a Wylie Hall 2004, 61). Finalment, el poema no es va incloure a *From a Land Where Othre People Live* tal com a ella li hagués agradat, però en féu lectures públiques, aparegué a *M.S. Magazine* el 1971 i també el penjà a la paret del departament d’anglès de la universitat John Jay com a resposta a una de les estratègies per desacreditar-la, que consistia a dir als seus estudiants que era lesbiana. Els versos de “Love Poem” no deixen cap dubte que es tracta d’una relació entre dones³⁵¹:

And I knew when I entered her I was
high wind in her forests hollow
fingers whispering sound
honey flowed
from the split cup
impaled on a Lance of tongues³⁵²

Amb l’elaboració d’aquesta experiència, tant Rich i Lorde com Marçal estiren els límits d’allò que existeix, d’allò representable, i generen un nou espai. De fet, la principal tasca d’aquestes poetes és lluitar per evitar que ningú resti apartat del sistema de representació. I quan arriba el moment d’enfrontar-se a la mort ho fan de la mateixa manera. Com ja s’ha tractat en el capítol sobre la malaltia, Lorde patí un càncer i fou de

³⁴⁸ “Ningú no ens ha imaginat” (Traducció de CR)

³⁴⁹ “Jo escullo ser aquí. I dibuixar aquest cercle” (Traducció de CR)

³⁵⁰ “El meu editor em va cridar i em va dir literalment que no entenia les paraules de ‘Love Poem’. Em va dir, ‘Però de què tracta, se suposa que ets un home?’” (Traducció de CR)

³⁵¹ Altres poemes de Lorde sobre l’amor lèsbic són “Letter for Jan” (1997, 302) o “Walking Our Boudaries” (1997, 261).

³⁵² “I vaig saber quan vaig entrar en ella que jo era/ Com el vent que ressona en les clarianes del seu bosc/ el soroll que murmuren els dits/ la mel fluï/ de la conca partida/ impalada en una llança de llengües” (Traducció de CR)

les primeres a tractar la vivència a *The Cancer Journals*. La seva actitud fou la d'assumir l'eventualitat i no abandonar-se: “So long as I’m here, I’m going to be who I need to be³⁵³” (Lorde a Wylie Hall 2004, 162). Pel seu costat, Rich, que morí als vuitanta-tres anys³⁵⁴, abordà un altre dels grans tabús relacionats amb el cos, el de la vellesa. En el seu últim poemari, ella reivindica la validesa de la seva paraula, malgrat les xacres físiques: “I in body now alive³⁵⁵” (2011, 22), “I by many years the oldest person there. However I was there³⁵⁶” (2011, 31), i reclama ser vista, “Doctor can you see me when I’m naked³⁵⁷” (2011, 67). Rich sosté que la responsabilitat dels nostres actes arriba fins al final dels dies: “La mujer que cojea con un bastón, la mujer que ha dejado de menstruar, es también responsable.” (1986b, 126).

Marçal és la representant dins la cultura catalana d’una trajectòria que altres dones estaven portant a terme simultàniament en altres indrets. El seu recorregut comença amb l’anàlisi de la diferència sexual, fet que la porta a indagar en la diferència d’una manera més genèrica, ja que, a més de dona, la seva personalitat està composta de molts altres aspectes als quals no vol renunciar. Repensar la diferència passa per repensar el cos -la condició humana-. Per convertir-lo en textualitat i per reescriure’l.

³⁵³ “mentre sigui aquí, seré qui necessito ser” (Traducció de CR)

³⁵⁴ Adrienne Rich va morir el 28 de març de 2012.

³⁵⁵ “Jo en cos ara viu” (Traducció de CR)

³⁵⁶ “Jo amb molts anys de diferència la persona més gran allà. Tanmateix hi era” (Traducció de CR)

³⁵⁷ “Doctor em pot veure quan estic despullada?” (Traducció de CR)

CONSIDERACIONS FINALS

En aquesta tesi doctoral hem exposat una lectura de l'obra poètica de Marçal en la qual sostenim que l'explicació del món proporcionada pel patriarcat i les implicacions que se'n deriven resulten alienants a Marçal, i que aquesta es planteja interpretar i configurar la realitat altrament. El projecte marçalià té origen en el malestar de l'autora davant un discurs hegemònic que manté la prevalença dels homes sobre les dones, el poder de l'Estat sobre les nacions, i que intenta expulsar els que reivindiquen la diversitat i la diferència. El discurs que sustenta aquesta construcció és una determinada interpretació de la realitat que no es presenta com a tal sinó com a mera descripció, i que ha funcionat de forma prescriptiva en benefici d'uns privilegiats amb conseqüències nefastes per als col·lectius més vulnerables. Com que la proposta de Marçal utilitza el mateix llenguatge que el del discurs contra el qual es rebel·la, no parteix de zero sinó que es veu forçada a negociar i a realitzar ajustaments sobre les estructures que el regeixen. Mitjançant el forcejament amb el discurs normatiu, l'autora aconsegueix, en primer lloc, erigir una tradició literària pròpia en la qual empeltar-se, en segon lloc, fundar un mitjà comunicatiu, i finalment, tractar qüestions fins llavors no tematitzades.

La tradició literària és el bagatge amb què compta qui s'aventuri a agafar la ploma, i suposa un punt de referència imprescindible per trencar el blanc de la pàgina. Històricament s'ha considerat que la tradició està recollida en una sèrie d'obres compilades en l'anomenat cànon literari, que pretén ser el llistat dels grans títols de la literatura universal. No obstant, Marçal constata una superioritat numèrica aclaparadora d'escriptors masculins dins la tradició, i aquest fet l'empeny a qüestionar-se els criteris de selecció, ja que considera que existeix un bon nombre d'escriptores extraordinàries que no estan recollides al cànon. Marçal arriba a la conclusió que l'establiment d'un corpus ni és innocent ni pot ser-ho, ja que en qualsevol selecció hi intervenen necessàriament les creences, les preferències i les necessitats de qui l'efectua. Malgrat que la qualitat literària que justifica un determinat corpus es presenta com a un fet objectiu, la tria està necessàriament tenyida d'ideologia, i s'utilitza com a una efectiva eina de dominació.

Marçal desmunta el dogma que el cànon inclou les millors obres de la literatura exposant, ras i curt, la incompatibilitat entre les nocions de criteri, per un costat, i d'objectivitat, per l'altre. La predominança masculina del cànon es deu al fet que representa tan sols una minoria d'homes blancs heterossexuals europeus de classe mitjana enquistats en el poder. No obstant, si intentem democratitzar el cànon i bastir un corpus que representi les literatures i interessos de tots els col·lectius possibles (dones, lesbianes, gais, jueus, negres, criolls, xinesos, etc.), la selecció ja no resulta operativa: l'ampliació il·limitada n'implica, a la pràctica, la dissolució, ja que la democratització que comporta el criteri de representabilitat fa impracticable la idea de llistat reduït, vàlid universalment. Així, Marçal considera que el concepte tradicional de cànon s'ha exhaurit i el substitueix per la idea de genealogia personal. La poeta rebutja les pretensions universalistes i realitza una elecció de textos deliberadament subjectiva en funció dels seus interessos, a bastament exposats en textos teòrics, i sempre acompanyats d'una actitud vital caracteritzada per la voluntat d'ensenyar totes les cartes.

En el cas de Marçal, considerem que la tradició no consisteix en un llistat tancat sinó en una xarxa en expansió que la poeta estén a les mares literàries (Plath, Dickinson, Akhmàtova, Vivien, Arderiu, Leveroni, Salvà, etc.), a les seves contemporànies (Abelló, Fuster, Roig, Valentí, Contijoch, Pascual, Riera, etc.) i a les noves generacions (Dodas, Noy, etc.): un filat nuat a base de formar part de jurats en premis, d'escriure pròlegs, de fer presentacions de llibres, de realitzar estudis sobre escriptors, de traduir-ne d'altres, i d'escriure poesia. La seva obra poètica és el nucli de la xarxa i punt de trobada: en els seus versos dialoga amb escriptors que també han examinat críticament el discurs patriarcal i les incorpora de manera que passen a formar part del seu carnatge poètic. La tradició, doncs, no li és llegada sinó que és erigida per l'autora en un acte conscient i deliberat que suposa un esforç ingent i una gran dedicació.

A més de tradició, la segona qüestió important que hem assenyalat per al projecte marçal·lià és un mitjà d'expressió que li permeti formular –i, per tant, configurar– la realitat. Tot i que el discurs de l'Acadèmia és l'únic que compta amb autoritat i que s'han relegat les narratives que no són argumentals a l'àmbit de l'irracional i del pre-científic, Marçal considera que l'aproximació lògico-paradigmàtica és reduccionista i insuficient. L'autora no rebutja el discurs acadèmic i se serveix de les

eines que proporciona, però aquest tipus d'explicació li resulta insatisfactòria i acudeix a la poesia com a font de coneixement, via d'exploració i eix vertebrador de sentit.

La poeta parteix, doncs, d'una matèria primera preexistent i, com en tot projecte poètic, el seu repte consisteix a dur a terme una refundació del llenguatge per tal de *tornar a dir* el món. Entre les operacions dins l'obra poètica de Marçal que fan que les paraules *tornin a dir*, hem identificat un moviment de l'escriptura cap endins i cap enfora que es produeix de forma simultània. D'una banda, el llenguatge és sacsejat des de l'interior per tal d'articular el femení i, de l'altra, es distancia d'ell mateix en un acte reflexiu i autoconscient. Es tracta d'un discurs escindit que només pot tenir lloc mitjançant un llenguatge obert i múltiple, el del discurs poètic.

Considerem que el desplaçament cap a l'interior del llenguatge que s'opera en la poesia marçaliana es correspon amb la noció d'*écriture féminine* debatuda en el cercle feminista francès dels anys 1970, ja que trenca estructura binària en què la diferència és concebuda només en termes d'oposició, i suposa una alternativa al discurs normatiu. Alhora, dins la pròpia producció poètica, l'autora du a terme una teorització sobre l'acte d'escriure que li serveix per reflexionar sobre el femení en tant que element desestabilitzador del pensament hegemònic, per la qual hem encunyat el terme *meta-écriture féminine*. En el projecte marçalà se superposen, per tant, l'execució d'una escriptura descentralitzada i la vigilància conscient d'aquesta pràctica.

Hem defensat que l'*écriture féminine* marçaliana té lloc en l'acte de remoure la terra llenguatge endins buscant un retorn als orígens, i que es concreta en les traces d'oralitat, l'ús de formes populars, els dialectalismes d'Ivars d'Urgell i les al·lusions als jocs infantils. A la seva primera època, sobretot a *Cau de llunes* i *Bruixa de dol*, Marçal reivindica la tradició oral, foragitada pel cànon literari malgrat ser-ne l'origen, i que la poeta associa a la figura de la mare i a la feminitat, i reconstrueix poèticament el cordó umbilical a través de les cadències amniòtiques que li proporcionen les formes populars, especialment el pentasíl·lab i l'heptasíl·lab.

En les cançons i les corrandes palpita el batec que comparteixen mare i filla, el pre-llenguatge, abans de ser condicionat per les estructures de poder del discurs hegemònic. La poesia li permet tornar a trenc de mots, allí on aquesta compartimentació encara no ha estat establerta i totes les possibilitats resten obertes. Aquest retorn als orígens, a l'úter matern i al flux magmàtic previ al llenguatge, provoca una disseminació semàntica que opera per gradació i intensitat i no per oposició. Així, els

versos de Marçal desballesten el funcionament a base de parells oposats (escriptura/paraula, cultura/natura, ment/cos etc.) sota els quals trobem subjacent la contraposició masculí/femení, base del discurs fal·logocèntric.

D'altra banda, la possibilitat d'una distància crítica dins els propis versos li permet reflexionar entorn a l'acte literari (a qüestionar-se la ubicació enunciativa, la relació amb la tradició, l'acte de lectura etc.). És el que hem anomenat *meta-écriture féminine*. Marçal es concentra progressivament en el gènere com a categoria analítica i la seva reflexió pivota entorn a la noció de cos, per la qual cosa s'abeura en gran mesura en la teoria feminista i es nodreix, sobretot, d'autores nord-americanes (Tillie Olsen, Adrienne Rich) i del feminisme de la diferència francès i italià (Luce Irigaray, Luisa Muraro). La poeta posa de manifest que el cos no és una pàgina en blanc sinó que està densament significat en tractar-se un enclavament estratègic per a l'exercici del poder, i desemmascara a través dels seus versos la violència sexual/textual incrustada en el discurs.

Marçal denuncia que el discurs patriarcal dilueix deliberadament la posició enunciativa i exerceix, mitjançant l'aparença de neutralitat, una agressió discursiva majúscula. Amb el propòsit d'evidenciar aquest fet, explora la imatge que s'ofereix habitualment de personatges femenins com les bruixes, Eva, les sirenes, o la dona de Lot, dels quals el discurs hegemònic fa una lectura marcada, destinada a produir, a través de contraexemples, una determinada idea del que ha de ser una dona. Per desactivar-la, apunta cap a altres possibles interpretacions dels mateixos personatges (les bruixes abjectes són dones alliberades) o a una diferent valoració de les qualitats que se'ls atribueixen (la desobediència d'Eva implica criteri propi, la tafaeria de la dona de Lot, avidesa de coneixement). Tanmateix, aquestes lectures no substitueixen en cap cas les anteriors, sinó que hi dialoguen, hi conviuen i s'hi superposen. No es tracta de proposar una nova lectura única i reproduir l'esquema que es denuncia sinó de reclamar una actitud d'honestat amb l'escriptura.

La pretesa universalitat del discurs fal·logocèntric ha situat la figura de l'escriptora en una situació discordant, ja que no encaixa en els compartiments estancs del pensament occidental, de manera que el projecte marçalià passa necessàriament per renegociar els fonaments del patriarcat, i concretament amb la seva relació amb la figura del pare/Pare (el cap de família, el pare biològic, i el Déu pare). Aquesta és una triple imatge que es confon amb la de la centralitat i la de poder, ja que ostenta un lloc

privilegiat en la família, la societat i l'espiritualitat, i representa un dels principals focus d'opressió i de paràlisi.

Malgrat que el qüestionament de la societat patriarcat és una constant de l'obra de la poeta, la mort del seu pare, Antoni Marçal, motiva la revisió del pare/Pare com a figura vertebradora de sentit. A la secció "Daddy" de *Desglaç*, l'autora elabora poèticament una relació ambivalent, en què entren en conflicte un afecte profund i desavinences insalvables. El fet que Antoni Marçal exercís de *paterfamilias* –actuant segons el rol que s'exigia socialment i les expectatives que havien de complir els caps de família en aquella època– topà frontalment amb les ànsies de llibertat de la filla i féu impossible l'apropament entre tots dos. *Desglaç* suposa una dolorosa reconciliació a través del llenguatge poètic, que només pot arribar en la mort o en la fase de no-nat abans que el pare es vegi condicionat pel sistema, del qual també és víctima.

La figura del pare també es troba al vèrtex del cristianisme. La poeta se serveix constantment de les Sagrades Escriptures i du a terme una obertura interpretativa considerable per conciliar la condició de dona i el catolicisme, que efectua mitjançant una relectura dels personatges bíblics femenins i que arriba a la feminització de la divinitat. No obstant, la poeta recorre també a altres fonts de sentit per tal que li proporcionin estructures davant el caos. Acudeix al tarot i als horòscops, al transvestisme i a la màgia, a l'alquímia i a la bruixeria, a l'harmonia amb la natura i a la reencarnació. La poesia li serveix per connectar tots aquests elements en un projecte d'espiritualitat singular, i una espècie de religió, en el significat etimològic de "re-lligar". La poesia canalitza i, a la vegada, constitueix un espai de transcendència.

La *meta-écriture féminine*, el debat al voltant dels pilars conceptuals del patriarcat que Marçal pren com a punt de partida, es converteix en un procés alliberador. Acceptant en un inici la pèrdua de llibertat que comporta assumir la càrrega que històricament arrosseguen determinades nocions, (principalment la que li ha estat atribuïda, la de 'dona' en tant que subsidiària del terme "home"), podrà procedir progressivament a buidar-les de sentit. En el moment en què indaga de forma activa sobre l'etiqueta de 'dona' a què ella *està* subjecte passa a *ser-ne* el subjecte: ja no és dominada pel terme sinó que és ella qui el domina. En aquesta presa de control, tanmateix, es produeix una pèrdua, perquè el fet de buidar d'essència cadascuna de les coses desemboca en la dissolució del llenguatge. Si els termes que l'autora examina ja

no volen dir el que comunament signifiquen es trenca la possibilitat de diàleg perquè el codi no és compartit.

El llenguatge és llenguatge en tant que és comú entre els interlocutors i la poeta ha de restablir el lligam amb la comunitat, que recupera mitjançant l'experiència estètica, una emoció que només pot produir-se si el poema arriba a comunicar el *missatge* a la persona que llegeix. L'èxit de la poeta rau en fet d'haver tocat l'*altre* amb les seves paraules, d'haver convertit els seus versos en un espai compartit, en un nou llenguatge, que és, de fet, l'aspiració de qualsevol escriptor. Les paraules suposen alhora la limitació i la potencialitat del llenguatge poètic: cada poeta ha de trobar la via per posseir-les i, tanmateix, aconseguir que transcedeixin l'ús individual.

El tercer punt d'aquestes reflexions finals aglutina els principals eixos temàtics abordats en l'obra marçaliana, que hem dissociat del mitjà comunicatiu malgrat que en poesia funcionen com a bloc unitari. Les matèries en les quals hem considerat que Marçal du a terme una tasca pionera són la maternitat, l'amor entre dones i el càncer de pit, vivències en què la relació identitat/alteritat –amb la corporalitat al centre del conflicte– es presenta de forma especialment problemàtica. Per Marçal, la poesia no és un joc retòric sinó una necessitat vital. En els moments de màxima desorientació, l'autora es veu impel·lida a situar-se “a l'ull de l'huracà” i a posar ordre mitjançant la paraula poètica, fet que suposarà un tot repte perquè el gran nombre de preguntes que sorgeixen a l'hora de donar forma a aquestes experiències no troben resposta en el discurs patriarcal.

En el cas de la maternitat i de la malaltia, la insatisfacció de Marçal es deu al fet que les qüestions que s'han volgut respondre tradicionalment no són les que l'assetgen a ella. La maternitat ha estat associada a la pervivència de l'espècie i a la transmissió de valors patriarcal a través de l'educació materna, i el càncer de pit ha estat tractat com a conjunt de símptomes i considerat matèria exclusiva del discurs biomèdic. L'autora estima que aquestes aproximacions a la maternitat i a la malaltia són reductores, ja que ella les percep com a experiències transversals que van molt més enllà de les parcel·les en les quals se les ha reclus. El lesbianisme, per altra banda, no ha suscitat cap pregunta per part del discurs patriarcal. En tractar-se d'una qüestió potencialment perillosa perquè desestabilitza la noció de sexe associada a la reproducció i suposa reconèixer el desig sexual femení, se l'ha negat i relegat al llinar de l'existència. Mitjançant la seva

poesia, doncs, Marçal es proposa, per un costat, relançar el debat sobre la maternitat i la malaltia des d'un nou enfocament, i, per un altre costat, visibilitzar l'amor entre dones.

L'autora es proposa dibuixar amb la paraula poètica el seu atlas personal, en què inclou territoris que no consten a cap mapa i pels quals genera nous espais a mesura que els conceptua i en traça la cartografia. Com que la representació passa pel llenguatge, és en el procés d'explorar i donar forma a aquestes experiències que Marçal aconsegueix arrencar-les del silenci i conferir-los sentit. Si en la primera part de la tesi ens hem centrat en mostrar de quina manera Marçal fa palès que el llenguatge no descriu la realitat sinó que la construeix, en la segona hem analitzat la seva proposta d'explicació del món a partir del seu cos, vehicle i ancoratge des del qual elabora un discurs propi.

La maternitat és tractada a les seccions "Heura" (SO) i "La germana, l'estrangera" (GE), i als poemes "Triar" (E) i "Maternitat" (D), que ens ofereixen una crònica de l'experiència des del moment en què Marçal és conscient de la concepció. La poetització de la lluita interna en la qual contempla la possibilitat d'avortar i decideix tirar endavant embaràs és un aspecte que no havia estat tractat literàriament abans, entre altres motius, perquè la planificació familiar i el dret a l'avortament eren qüestions que es començaren a debatre durant els anys setanta. Lluny de la visió mistificadora en què la futura mare rep aquiescent la notícia i l'accepta amb alegria, els versos presenten un procés angoixant i dolorós, conseqüència de la responsabilitat aclaparadora que suposa el fet de voler gestionar la llibertat i prendre decisions de forma activa.

El tractament que dóna a la relació amb el fetus també és innovador. El fet que l'embrió comparteixi carn i sang amb la progenitora i que es trobi a l'interior del clos matern trastorna la relació entre la identitat i el cos, del qual es desdibuixen les fronteres. Aquesta dissolució del jo motiva una lluita aferrissada per delimitar-lo i mantenir el control, que, atès que la identitat és canviant i fluctuant, en cap cas es pot aconseguir de manera completa i definitiva. Tanmateix, per la poeta, l'única manera d'arribar a un equilibri –que només pot ser precari– és el fet d'elaborar un cop i un altre l'experiència.

Els moments més trencadors de la representació marçaliana de la maternitat són aquells en què es produeixen canvis que sacsegen la veu poètica, ja que en les representacions anteriors s'havia presentat majoritàriament amb una aureola de benestar i harmonia. El primer d'aquests moments conflictius, al qual dedica el gruix dels poemes al voltant de la maternitat, és l'aparició de l'embrió, inicialment percebut com

un vampir o un paràsit però que la veu poètica acaba acceptant com a propi en decidir dur a terme l'embaràs; el segon és el part, una separació que l'autora viu de forma traumàtica, talment com si es tractés d'una amputació; i el tercer, després d'una infància planera i feliç, és la transició de la filla adolescent cap a la vida adulta, amb els reajustaments en la relació entre totes dues que aquest fet implica.

La segona gran experiència Jo/Cos és la de l'amor entre dones, una qüestió que també trasbalsa els esquemes de l'autora i provoca una pregona reflexió identitària. La relació amorosa és present a l'obra de Marçal des del seu primer poemari i és una de les qüestions que experimenta una evolució i una transformació més profundes. L'autora considera que la intimitat entre amants es manifesta a través de la sensualitat, i reivindica la dimensió carnal de l'amor, per la qual cosa pren com a referència dins la poesia contemporània a Salvat-Papasseit i a Andrés Estellés, i en la literatura medieval, els trobadors, Ausiàs March i Joanot Martorell. No obstant, la poeta vol escriure l'erotisme des d'una veu femenina, i com que es tracta d'una relació que la literatura ha representat de forma asimètrica, es troba amb la necessitat de renovar les metàfores i la imatgeria tradicionals, tal com havien fet abans que ella les trobairitz o Louise Labé, que li serveixen de fonts d'inspiració.

La descoberta de l'amor entre dones suposa un punt d'inflexió, una revolució en la representació literària del desig, per la qual compta amb ben pocs precedents, entre els que destaquen Safo o Renée Vivien. En la seva proposta, Marçal no es limita en aquest cas a la creació de noves metàfores corporals sinó que planteja una concepció radicalment diferent del cos desitjant, elaborada a les seccions "Terra de Mai" (GE), "Sang presa" (GE) i "Contraban de llum" (D), així com a la seva novel·la, *La passió segons Renée Vivien*. En la seva representació del lesbianisme, Marçal desfà la parcel·lació anatòmico-poètica de la corporalitat i la separació del sentits en cinc, i converteix el cos en una gran superfície erògena en la qual els intercanvis es realitzen en termes de fluxos o intensitats. L'articulació poètica de l'amor entre dones, doncs, la porta a desballestar el binomi cos/ment i a proposar una forma d'aproximar-se a l'amant, a l'*altre*, des del respecte a la diferència, sense jerarquies i sense pretendre'n l'absorció.

Finalment, l'últim dels temes que hem analitzat és l'elaboració poètica que Marçal realitza del càncer de pit al seu poemari pòstum *Raó del cos*. També en aquest cas es tracta d'una qüestió que no havia estat traslladada en versos: la malaltia és un

dels grans tabús de la nostra societat i el fet d'explorar-la mitjançant la poesia, és a dir, d'associar-la d'alguna manera amb la bellesa, suposa tota una provocació. Tanmateix, la poeta demostra que sondar a través de versos permet escodrinyar espais ignots i que no implica frivolitzar. El fet que, en reflexionar-hi, la pròpia autora es trobés en la fase terminal del càncer, n'esvaeix qualsevol dubte.

L'únic discurs que tradicionalment s'ha considerat autoritzat per abordar el càncer és el biomèdic, en què el malalt és tractat com un cos sobre el qual intervenir en funció dels percentatges d'èxit anteriors. La Marçal-pacient percep com una agressió el fet de ser expulsada de la seva pròpia narrativa, i reclama el dret a paraula, del qual exigeix poder fer ús fins l'últim alè. Un cop més, el desconcert i la confusió, motivats en aquest cas pel seu diagnòstic, l'empenyen a indagar per entendre, ja que l'explicació dels "experts en malaltia", els metges, li resulta insuficient.

Marçal demana al seu cos que s'expressi a través de la cicatriu i esvinça la divisió cos/ment sobre la qual reposa l'aproximació mèdica. La poeta mostra així una ferida oberta que representa, en última instància, la vulnerabilitat de la condició humana, en mostrar que la vida no és més que un procés de degeneració i corrupció que acaba indefectiblement en la mort. Davant aquesta constatació, Marçal assumeix la responsabilitat d'aprofitar totes i cadascuna de les oportunitats que li lliura el destí per viure, és a dir, per fer front a les diverses circumstàncies i extreure tot el que pugui tant del gaudi com del sofriment.

El projecte de Marçal es caracteritza per un compromís amb l'escriptura que es segella en la divisa introductòria i que es manté inalterable fins la seva mort. La coherència radical de l'autora la porta a qüestionar-ho tot, fins i tot els seus plantejaments inicials, que reexamina permanentment. En l'obra de la poeta, els assoliments mai són definitius sinó estadis revisables que caldrà repensar un cop i un altre. Marçal cerca, i la pròpia noció de recerca només permet reposar i agafar aire, però mai arribar a conclusions definitives, que suposin el tancament d'un recorregut. I així mateix concebem l'anàlisi de la seva obra en aquesta tesi. L'elecció del corpus d'escriptors i escriptores i l'enfocament que hem adoptat són una opció entre d'altres, i la lectura que n'hem ofert no pretén exhaurir-ne les possibilitats, ja que, com en tota bona obra poètica, són il·limitades.

BIBLIOGRAFIA

OBRA DE MARIA-MERCÈ MARÇAL

POESIA

MARÇAL, Maria-Mercè. (1977). *Cau de Llunes*. Barcelona: Aymà/Proa.

- (1979). *Bruixa de dol*. Sant Boi de Llobregat: Llibres del Mall. Reedició l'any 1998 a Barcelona: Edicions 62.
- (1982). *Sal oberta*. Sant Boi de Llobregat: Llibres del Mall. Reedició l'any 1993 a Barcelona: Edicions 62.
- (1982). *Terra de Mai*. València: Edicions El Cingle.
- (1985). *La germana, l'estrangera*. Sant Boi de Llobregat: Llibres del Mall.
- (1989). *Llengua abolida (1973-1988)*. Barcelona/València: Tres i Quatre.
- (1997). *Desglaç*. Barcelona: Edicions 62.
- (1998). *...obrir dòcilment la mà*. Amb sis aigüaforts de Quico Estivill. Girona: Tristan Barbarà, edició de bibliòfil.
- (1999). *II Homenatge a la paraula. Recital en memòria de Maria-Mercè Marçal*. PASCUAL, Teresa; JULIÀ, Lluïsa (eds.). Gandia: CEIC Alfons el Vell.
- (2000). *Raó del cos*. Barcelona: Edicions 62/Empúries.
- (2001). *Contraban de llum*. Antologia poètica. Selecció i pròleg de Lluïsa Julià. Barcelona: Proa.
- (2003). *El meu amor sense casa*. Antologia poètica amb CD. Selecció i veu de Cinta Massip. Música de Toti Soler. Barcelona: Proa.
- (2006). *Bruixa de dol*. Estudi preliminar, propostes de treball i de comentaris de text de OTERO-VIDAL, Mercè (ed.). Barcelona: Edicions 62.

MARÇAL, Maria-Mercè; ABELLÓ, Montserrat; AGUADO, Neus; JULIÀ Lluïsa (eds.). (1999). *Paisatge emergent. Trenta poetes catalanes del segle XX*. Barcelona: Edicions La Magrana.

LITERATURA PER A INFANTS

- MARÇAL, Maria-Mercè. (2004a). *Cançó de saltar a corda*. Il·lustracions de Judit Morales. Barcelona: Cruïlla.
- (2004b). *La màgia de les paraules*. Il·lustracions de Mabel Piérola. Barcelona: Baula.

NARRATIVA

- MARÇAL, Maria-Mercè. (1994a). *La passió segons Renée Vivien*. Barcelona: Columna.
- (1995a). “Jocs de Màscares”, dins ANGLADA, Maria Àngels i altres. *Dones soles. 14 contes*. Barcelona: Planeta, p. 73-92.
- (1995b). “El retorn”, dins *Àrnica*, núm. 27, p. 167-175.

- MARÇAL, Maria-Mercè; PUIG, Glòria. (1986). *La disputa de Fra Anselm amb l'aseronyós de la cua tallada*. Il·lustracions de Montse Ginesta. Barcelona: ed. Aliorna.

CRÍTICA I ASSAIG

- MARÇAL, Maria-Mercè. (1978). “El partit i l'alliberament de la dona”, dins *Lluita*, núm. 625, p. 7.
- (1979a). “Vuit de Març”, dins *Lluita*, núm. 1 (2a època), p. 9.
- (1979b). “El repte feminista”, dins *Lluita*, núm. 2 (2a època), p. 10.
- (1979c). “Reflexions a l'entorn de la doble militància (1)”, dins *Lluita*, núm. 3 (2a època), p. 7.
- (1979d). “La doble militància (2)”, dins *Lluita*, núm. 5 (2a època), p. 6.
- (1979e). “Campanya feminista pel divorci”, dins *Lluita*, núm. 6 (2a època), p. 5.
- (1979f). “Nosaltres també hem avortat voluntàriament”, dins *Lluita*, núm. 7 (2a època), p. 21.
- (1982). “La tenebra i el far”, dins *Reduccions*, núm. 15, p. 9-14.

- (1984b) “Tard però no pas a deshora”, dins FUSTER, Felícia. *Una cançó per a ningú i Trenta diàlegs inútils*, Barcelona: Proa, p. 7-13.
- (1984c). “Celdoni Fonoll, vist per dos poetes”, compartint amb Joan Oliver, dins *Expodiari*, núm 14, 18 de febrer, p. 3.
- (1985a). “Pròleg”, dins COLETTE. *La dona amagada*. Sant Boi de Llobregat: Edicions del Mall, p. 7-12.
- (1985b). “Pròleg”, dins ARDERIU, Clementina. *Contraclaror. Antologia poètica*. Barcelona: LaSal, p. 9-60.
- (1986). “Convit a la festa”. Pregó d’obertura de la festa major de Vilanova i la Geltrú, dins MARÇAL, Maria-Mercè. *Sota el signe del drac*. Barcelona: Proa, p. 41-47.
- (1988). “Rosa Leveroni, en el lllindar”, dins SEGURA, Isabel i altres. *Literatura de dones: Una visió del món*. Barcelona: LaSal, p. 97-120.
- (1989a). “Clementina es deia... El fer i el desfer de la vida quotidiana”, dins *La Vanguardia*, 4 de juliol, p. 56.
- (1989b). “Sota el signe del drac” dins MARÇAL, Maria-Mercè. *Llengua abolida*. València: Tres i Quatre, p. 7-11.
- (1989c). “En els marges d’una obra poètica. Tres poemes inèdits de Clementina Arderiu”, dins *Serra d’Or*, núm. 356, p. 42-43.
- (1989d). “D’una arrel viva”, dins *Urc*, núm. 1, p. 17-18.
- (1990a). “Pròleg”, dins ABELLÓ, Montserrat. *Foc a les mans*. Barcelona: Columna, p. 7-17.
- (1990b). “Festival Algwe-París”. Intervenció sobre la pròpia poètica llegida en el festival de poesia Algwe-París, dins MARÇAL, Maria-Mercè, *Sota el signe del drac*. Barcelona: Proa, p. 207-211.
- (1990c). “Isabel de Villena i el seu feminisme literari”, dins *Revista de Catalunya*, núm. 44, setembre, p. 120-130.
- (1990d). “Viratges, reminiscències”, dins SEGURA, Isabel (ed.). *Barcelldones*. Fotografies de Pilar Aymerich. Barcelona: Edicions de l’Eixample, p. 53-63.
- (1991a). “Renée Vivien, Safo 1900”, dins *Regió 7*. Suplement “...idees”, 23 de juny, p. 8.
- (1991b). “Helena, Maria Aurèlia, Montserrat”, dins *Regió 7*. Suplement “...idees”, 17 de novembre, p. 6.

- (1991c). “Introducció”, dins VALENTÍ, Helena. *D’esquena al mar*. Barcelona: Edicions de l’Eixample, p. 7-23.
- (1991d). “Anna Dodas”. Intervenció en la presentació del poemari *El volcà* a Barcelona, dins MARÇAL, Maria-Mercè. *Sota el signe del drac*. Barcelona: Proa, p. 103-111.
- (1991e). “Una visita a Helena Valentí”. Intervenció en l’acte de memòria i homenatge a Helena Valentí a Barcelona, dins MARÇAL, Maria-Mercè. *Sota el signe del drac*. Barcelona: Proa, p. 111-117.
- (1991f). “...El punt de les dones”, dins *Cultura*, núm. 25, p. 47.
- (1991g). “La fosca melangia de Joan Margarit”, dins *Urc*, núm. 4/5, p. 77-78.
- (1991h). “Jaume Pont, en carneral de batudes”, dins *Urc*, núm. 4/5, p. 108-110.
- (1992). “A l’arrel del llindar: la poesia de Guillem Viladot”, dins *Serra d’Or*, núm. 396, p. 69-70.
- (1993). “Rescatant els llibres de la cambra pròpia”, dins *Regió 7*, 24 de març.
- (1994b). “Un lloc per a l’entusiasme. Sobre Salvat-Papasseit”. Intervenció en taula rodona, dins MARÇAL, Maria-Mercè. *Sota el signe del drac*. Barcelona: Proa, p. 91-95.
- (1994c). “Meditacions sobre la fúria”. Conferència de 1993 llegida a la universitat d’estiu de Gandia, dins MARÇAL, Maria-Mercè. *Sota el signe del drac*. Barcelona: Proa, p. 133-155.
- (1994d). “La passió amorosa”. Conferència en el cicle Jornades de cinema de dones: una càmera pròpia a la Fundació “la Caixa” i al Centre d’investigació Històrica de la Dona, celebrada a Barcelona entre 19 d’octubre i el 22 de novembre, dins MARÇAL, Maria-Mercè. *Sota el signe del drac*. Barcelona: Proa, p. 171-185.
- (1994e). “Cop d’ull a l’actual literatura catalana de dones”, dins *Paper de Dona*, núm. 19, febrer, p. 13-21.
- (1994f). “A compte de pròleg”, dins SÀNCHEZ-MÚSTICH, Cèlia. *Temperatura humana*. Barcelona: Columna, p. 9-13.
- (1994g). “Les escriptores catalanes”, dins *L’Illa*, núm. 12, p. 5-8.
- (1995c). “Llengua abolida”: Poesia, gènere, identitat”. Intervenció a les Jornades Catalanes de Berlín, Alemanya, el 25 d’abril, dins MARÇAL, Maria-Mercè. *Sota el signe del drac*. Barcelona: Proa, p. 189-201.

- (1995d). “Autocrítica”, dins *El País*, Suplement “Quadern de Cultura”, 19 d’abril.
- (1995e). “Qui sóc i per què escric”, dins MARÇAL, Maria-Mercè. *L’escriptora del mes. Gener*. Barcelona: Institució de les lletres Catalanes, p. 5-8.
- (1995f). “Maria-Antònia Salvà, l’arrel de les paraules”, dins *Avui*, suplement “Cultura i espectacles”, 30 de març, p. B-5.
- (1995g). “Més enllà de la igualtat”, dins *Escola catalana*, núm. 318, març de 1995, p. 16-18.
- (1996a). “Entre dones”, dins MARÇAL, Maria-Mercè. *Sota el signe del drac*. Barcelona: Proa, p. 201-205.
- (1996b). “Mots d’acompanyament”, dins CONTIJOCH, Josefa. *Ales intactes*. Barcelona: Columna, p. 9-11.
- (1996c). “Elogi del drac”. Pregó del Dia del Llibre a l’Ateneu Barcelonès, dins MARÇAL, Maria-Mercè. *Sota el signe del drac*. Barcelona: Proa, p. 35-41.
- (1996d). “Més enllà i més ençà del mirall de la Medusa”. Comunicació llegida a Tarragona en les jornades sobre “El cànon literari”. Universitat Rovira i Virgili el 22 d’abril, dins MARÇAL, Maria-Mercè. *Sota el signe del drac*. Barcelona: Proa, p. 155-167.
- (1996e). “Bòsnia”. Intervenció en una taula rodona a la Universitat de Barcelona el 26 de maig, dins MARÇAL, Maria-Mercè. *Sota el signe del drac*. Barcelona: Proa, p. 211-217.
- (1996f). “Mots al llindar”, dins VIDAL, Amadeu. *Invisibles*. Barcelona: Edicions 62, p. p. 7-10
- (1997a). “Sobre Ausiàs March”, dins *Serra d’Or*, núm. 450, p. 53-54.
- (1997b). “Fragments del discurs sobre l’autoritat femenina”, dins *Sota el signe del drac*, p. 167-171.
- (1997c). “El necessari debat lingüístic”, dins MARÇAL, Maria-Mercè. *Sota el signe del drac*. Barcelona: Proa, p. 217-221.
- (1997d). “La Guerra en versió original”, dins *Avui Cultura*, 20 de març, p. 6.
- (1998a). “Pròleg”, dins MARÇAL, Maria-Mercè (ed.). *Cartografies del disig. Quinze escriptores i el seu món*. Barcelona: Proa, p. 5-9.
- (1998b). “Com en la nit, les flames, Anna Akhmàtova- Marina Tsvetàieva”, dins MARÇAL, Maria-Mercè (ed.). *Cartografies del disig. Quinze escriptores i el seu món* Barcelona: Proa, p. 157-197.

- (1999). “Pròleg”, dins JULIÀ, Lluïsa (ed.). *Memòria de l’aigua. Onze escriptors i el seu món*. Barcelona: Proa, p. 9-24.
- (2004c). *Sota el signe del drac*. Proses 1985-1997. Barcelona: Proa.
- (2006a). “Clementina Arderiu: Alta Mar dins de casa”, dins *Rels* núm. 8, p. 57-60.
- (2006b). “Clementina Arderiu. La poesia d’una dona, a contracorrent”, dins *Rels* núm. 8, p. 61-65.

MARÇAL, Maria-Mercè.; JULIÀ, Lluïsa (1998). “En dansa obliqua de miralls: Pauline M.Tarn (Renée Vivien)- Caterina Albert (Víctor Català)- Maria-Antònia Salvà”, dins MARÇAL, Maria-Mercè (ed.). *Cartografies del desig. Quinze escriptors i el seu món*. Barcelona: Proa, p. 21-52.

- (2006). “Diferència i/o normalització: la poesia catalana dels darrers trenta anys”, dins *Rels*, núm. 8, p. 39-57.

—

TRADUCCIONS REALITZADES PER MARIA-MERCÈ MARÇAL

AKHMÀTOVA, Anna; TSVETÀIEVA, Marina. (2004). *Versions d’Akhmàtova i Tsvetàieva*.

Trad. de Maria-Mercè Marçal i Monika Zgustova. Barcelona: Proa.

COLETTE. (1985). *La dona amagada*. Trad. de Maria-Mercè Marçal. Sant Boi: Llibres del Mall.

FINI, Leonor. (1992). *L’oneiropompe*. Trad. de Maria-Mercè Marçal. Barcelona: Edicions de l’Eixample.

GONENCO, Anna. (1990). *Rèquiem i altres poemes*. Trad. de Maria-Mercè Marçal i Monika Zgustova. Barcelona: Edicions 62.

TSVETÀIEVA, Marina (1992). *Poema de la fi*. Trad. de Maria-Mercè Marçal i Monika Zgustova. Barcelona: Edicions 62.

YOUNG, Marguerite. (1990). *El tret de gràcia*. Trad. de Maria-Mercè Marçal. Barcelona: Edicions B.

FONS DOCUMENTALS.

JULIÀ, Lluïsa. (2002). Fons de Maria-Mercè Marçal. Inventari. Biblioteca de Catalunya. Secció de manuscrits.

ARTICLES I ESTUDIS SOBRE L'OBRA DE MARIA-MERCÈ MARÇAL

- ABELLÓ, Montserrat. (1998a). "La millor poeta... i amiga", dins *Avui*, 6 de juliol, p. 35.
- (1998b). "Maria-Mercè Marçal, lluitadora incansable", dins *Duoda, Revista d'estudis feministes* 15, p. 153-156.
- (1999). "Adrienne Rich, Sylvia Plath i Anne Sexton en l'obra de Maria-Mercè Marçal", dins GUERRERO, Manuel; PONT, Jaume. *Llengua abolida, 1er rencontre de creadors*. Lleida: Ajuntament de Lleida, p. 88-92.
- (2010). "Gosar poder triar. Sylvia Plath i la mort del pare", dins LLORCA, Fina; MARÇAL, Heura (eds.). *II Jornades marçalianes. Saba vella per a les fulles noves*. Sabadell: Fundació Maria-Mercè Marçal, p. 171-187.
- ABELLÓ, Montserrat i altres (1998). *Homenatge a Maria-Mercè Marçal*. Barcelona: Editorial Empúries.
- ABRAMS, Sam. (1990). "La poesia, una cambra pròpia per Maria-Mercè Marçal", dins *Diari de Barcelona*, 13 de gener. "Lletres", p. III.
- ADELL, Joan-Elies. (2008). "Quan el cos dóna la raó", dins *Reduccions*, núm. 89/90, p. 262-273.
- AGUADO, Neus. (1986). "Un mundo sin límites", dins *La Vanguardia*, 7 d'agost, p. 22.
- (1999). "Una petita aproximació a Maria-Mercè Marçal", dins *Ressò de Ponent*, núm. 170, p. 28-31.
- (2010). "La llum de la paraula en una altra llengua", dins LLORCA, Fina; MARÇAL, Heura (eds.). *II Jornades marçalianes. Saba vella per a les fulles noves*. Sabadell: Fundació Maria-Mercè Marçal, p. 55-71.
- (2012). "Simbología en clave violeta en *Bruixa de dol*", dins CORRONS Fabrice; FRAYSSINHES, Sandrine (eds.). *Lire/Llegir Maria-Mercè Marçal. À propos de/sobre Bruixa de dol*. Perpinyà: Trabucaire, p. 51-63.
- ALTAIÓ, Vicenç; SALA-VALLDAURA, Josep Maria. (1980). *Les darreres tendències de la poesia catalana (1968-1979)*. Barcelona: editorial Laia.

- ALTÈS, Elvira. (1995). “Entrevista a Maria-Mercè Marçal”, dins *Avui-diumenge*, 15 de gener, p. 28-29.
- ANGLADA, M. Àngels. (1983). “Sal oberta”, dins *Reduccions*, núm. 18, p. 65-66.
- (1998a). “Maria-Mercè Marçal: rima i ritme”, dins JULIÀ, Lluïsa (ed.). *Àlbum Maria-Mercè Marçal*. Barcelona: Centre català del PEN Club, p. 8-9.
- (1998b). “Adéu amor. Hi haurà una altre paisatge?”, dins *Avui*, 6 de juliol, p. 34.
- ARDID, Rosa. (2001). “Maria-Mercè Marçal, un clàssic, una clàssica? rao(ns) de gènere”, dins *Serra d’Or*, núm. 496, p. 72-75.
- BALASCH, Ramon. (2007). “Cau de llunes des de 1969”, dins *Urc*, núm. 22, p. 27-43.
- (2010). “Blake i la cega estrella” dins LLORCA Fina; MARÇAL Heura (eds.). *II Jornades marçalianes. Saba vella per a les fulles noves*. Sabadell: Fundació Maria-Mercè Marçal, p. 133-157.
- BARBA, Carles. (1981). “Maria-Mercè Marçal: ‘Un día romperé con el verso y escribiré poemas en prosa’”, dins *El Correo Catalán*, 12 de maig, p. 30.
- BARBAL, Maria. (1998). “Terra i temps”, dins ABELLÓ, Montserrat i altres. *Homenatge a Maria-Mercè Marçal*. Barcelona: Editorial Empúries, p. 77-79.
- BATISTA, Antoni. (1979). “Des d’uns ulls de dona”, dins *Treball*, 22 de novembre, p. 12.
- (1986). “Maria-Mercè Marçal, una intel·lectual del feminisme”, dins *Avui del diumenge*, 23 de febrer, p. 2-3.
- BERENGUER, Xavier; SUBIRANA, Jaume (ed.). (1996). *Dotze sentits. Poesia catalana d’avui*. [CD-ROM]. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, Edicions Proa i Diputació de Barcelona.
- BIOSCA, Mercè; CORNADÓ, M. Pau. (1992). “Maria-Mercè Marçal o l’ordenació de la vida a través de la poesia”, dins *Escriptors d’avui. Perfils literari*. Lleida: Ajuntament de Lleida, 1a sèrie, p. 36-43.

- BOFILL, Anna. (1998). “La recuperació d’un llegat que ens pertany”, dins ABELLÓ, Montserrat i altres. *Homenatge a Maria-Mercè Marçal*. Barcelona: Editorial Empúries, p. 79-85.
- BONNIN, Catalina. (1982). “La trajectòria poètica de Maria-Mercè Marçal”, dins *Latitud 39. Revista de Literatura, llengua i arts*, juliol-octubre, p. 4-6.
- BORDONS, Glòria. (2010). “Maria-Mercè Marçal i Joan Brossa”, dins LLORCA, Fina; MARÇAL, Heura (eds.). *II Jornades marçalianes. Saba vella per a les fulles noves*. Sabadell: Fundació Maria-Mercè Marçal, p. 111-133.
- BORRELL, Josep. (1984). *Escriptors contemporanis de Ponent 1959-1980*. Lleida: Ajuntament de Lleida.
- BRU DE SALA, Xavier. (1980). “L’aventura d’un poeta. Bruixa de dol”, dins *L’hora de Catalunya*, núm. 44, any 2, 14-20 de gener, p. 35.
- (1998). “Com Ulisses al pal”, dins ABELLÓ, Montserrat i altres. *Homenatge a Maria-Mercè Marçal*. Barcelona: Editorial Empúries, p. 85-87.
- (1999). “‘El Mall’, 25 anys abans”, dins GUERRERO, Manuel; PONT Jaume. *Llengua abolida, 1er encontre de creadors*. Lleida: Ajuntament de Lleida, p. 41-51.
- BRUCH, Araceli. (1998). “El vol d’una bruixa a l’escenari”, dins ABELLÓ Montserrat i altres. *Homenatge a Maria-Mercè Marçal*. Barcelona: Editorial Empúries, p. 87-93.
- BRUNAT, Gemma; MANZANO, Júlia. (2004). “Una experiència de lectura poètica: Maria-Mercè Marçal, una poeta dins la baula de la tradició”, dins *Escola Catalana*, núm. 406, p. 45-49.
- BUSQUETS, Lluís. (1978). “Maria- Mercè Marçal i Xavier Bru de Sala, dos poetas”, dins *El Correo Catalán* núm. 165, 6 de maig, suplement Cap de setmana p. 19.

- CABANILLES, Antònia. (2001). “Las voces en la obra de poética de Maria-Mercè Marçal”, dins MATTALÍA, Sonia; GIRONA, Nuria. (eds.). *Aún y más allá: mujeres y discursos*. Caracas: Excultura. p. 83-91.
- CABRÉ, Rosa. (2004). “La passió segons Renée Vivien i el miratge-miracle del mirall”, dins *Lectora*, núm. 10, p. 173-190.
- CARNÉ, Elena. (2008). “Entrevista a Montserrat Abelló per Elena Carné”, dins *The Barcelona Review*, Número especial: Aniversari Montserrat Abelló [en línia]. <http://www.homenatge.barcelonareview.com/ent1.html> [Consulta: 13.04.2011].
- CALAFELL, Mireia . (2010). “Donant la raó al cos”, dins LLORCA, Fina; MARÇAL, Heura (eds.). *II Jornades marçalianes. Saba vella per a les fulles noves*. Sabadell: Fundació Maria-Mercè Marçal, p. 87-101.
- CALVO, Lluís. (2008). “Maria-Mercè Marçal o la fusió dels pols: cos, alteritat, disseny”, dins *Reduccions*, núm. 89/90, p. 90-119.
- CANTAVELLA, Rosanna. (1983). “Maria-Mercè Marçal: Cau de llunes, Bruixa de dol, Sal oberta, Terra de mai”, dins *Espill*, núm. 19, tardor 1983, p. 157-159.
- CASTILLO, David. (1989a). “Maria-Mercè Marçal. La vivència singular i l'estil personal”, dins *Avui*, 23 de juliol, p. 16-17.
- (1989b). “Una extraordinària potència lírica”, dins *El Temps*, núm. 270, 21-27 d'agost, del p. 78.
- CHAVARRIA, Adrià. (2007). “L'autoritat (a contrallei de la tradició)”, dins *Urc*, núm. 22, p. 81-90.
- CHAVARRIA, Adrià; FAVÀ, Ivan. (2006). “Miscel·lània Maria-Mercè Marçal”, dins *Rels*, núm. 8, p.7-9.
- CHORDÀ, Mari. (2007). “En retorn de paraules. Tot fent genealogia amb Maria-Mercè Marçal”, dins *Urc*, núm. 22, p. 43-49.

- CLARÀ, Israel. (2005). *Mel de sucre i vidre. Maria-Mercè Marçal o l'encís de la feminitat*. Badalona: Omicron.
- CLIMENT, Laia. (2002). "Filles i mares: la influència de la ginocrítica en els temes de filiació i maternitat en *Llengua abolida* de Maria-Mercè Marçal", dins. *Revista de Recerca Humanística i Científica*, XIII. Anuari de l'Agrupació Borrianenca de Cultura, p. 79-87.
- (2003). "Dones d'aigua. Dues visions femenines de la maternitat: *Llengua abolida* de Maria-Mercè Marçal i *Et l'une ne bouge pas sans l'autre* de Luce Irigaray", dins *Actes del Dotzè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*, vol. II, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 89-99.
- (2004a). "La literatura catalana femenina a partir dels vuitanta: el mestratge de Maria-Mercè Marçal", dins *Col·loqui europeu d'estudis catalans. La literatura catalana de la democràcia*. Montpeller: Université Montpellier III/Association Française des Catalanistes, p. 95-100.
- (2004b). "Tradición y modernidad: Federico García Lorca y Maria-Mercè Marçal", dins *La literatura en la literatura: actas del XIV Simposio de la Sociedad de Literatura General y Comparada*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- (2005a). "Cos i gènere en el discurs poètic contemporani: anàlisi contrastiva de la poesia de Vicent Andrés Estellés i Maria-Mercè Marçal". Universitat Jaume I. Dirigida per Vicent Salvador. Tesi doctoral.
- (2005b). "Cos a cos amb la mare", dins *El Temps*, núm. 1082, p. 43-45.
- (2006). "Sal oberta a la paraula. El discurs de la corporalitat en la poètica marçaliana", dins *Rels*, núm. 8, p. 28-39.
- (2007). "Germana de dues terres (de Ponent al País Valencià)", dins *Urc*, núm. 22, p. 49-56.
- (2008a). *Maria-Mercè Marçal, cos i compromís*. València i Barcelona: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana. Publicacions de l'abadia de Montserrat.
- (2008b). "La dona de Lot. Anàlisi d'un poema de Marçal", dins *Reduccions*, núm. 89/90, p. 287-298.

- (2008c). “Les textures del llenguatge: el procés evolutiu de la poètica marçaliana, dins MARÇAL, Heura (ed). *I Jornades marçalianes. Llavor de cant, lluita en saó*. Sabadell: Fundació Maria-Mercè Marçal, p. 89-125.
 - (2012). “Plaer i dolor en Maria-Mercè Marçal: una anàlisi semiòtica de *Bruixa de dol*”, dins CORRONS, Fabrice; FRAYSSINHES, Sandrine (eds.). *Lire/Llegir Maria-Mercè Marçal. À propos de/sobre Bruixa de dol*. Perpinyà: Trabucaire, p. 63-77.
- CODINA, Francesc. (2008). “Fúria i forma: Una aproximació a la poètica de Maria-Mercè Marçal”, dins *Reduccions*, núm. 89/90, p. 218-229.
- CÒNSUL, Isidor. (1986). “És perquè et sé estrangera que puc dir-te germana”, dins *Avui del diumenge*, 26 de gener, p. 4.
- (1993). “Capacitat evocadora i imatges triangulars”, dins *Avui del diumenge*, 7 de febrer, p. 31.
 - (1998a). “La dona tranquil·la”, dins ABELLÓ, Montserrat i altres. *Homenatge a Maria-Mercè Marçal*. Barcelona: Editorial Empúries, p. 93-101.
 - (1998b). “I el tèrbol atzur de ser tres voltes rebel”, dins *Avui*, 6 de juliol, p. 36.
 - (1999a). “Notes sobre una evolució poètica”, dins GUERRERO, Manuel; PONT, Jaume. *Llengua abolida, 1erencontre de creadors*. Lleida: Ajuntament de Lleida, p. 101-106.
 - (1999b). “Joan Brossa i Maria-Mercè Marçal (dos apunts)”, dins *Serra d’Or*, núm. 472, p. 38-40.
 - (2003). “Tres voltes rebel. Record de Maria-Mercè Marçal”, dins CÒNSUL, Isidor i altres. *Maria-Mercè Marçal: in Memoriam*. Bellpuig: Ajuntament de Bellpuig, p. 3-10.
- CONTIJOCH, Josefa. (1999a). “La claror (La paraula en Maria-Mercè Marçal)”, dins GUERRERO, Manuel; PONT, Jaume (eds.). *Llengua abolida, 1erencontre de creadors*. Lleida: Ajuntament de Lleida, p. 83-87.
- (1999b). “Maria-Mercè Marçal un any després: memòria que perdura. Dona Far”, dins *Avui*, 5 de juliol, p. 19.
 - (2000). “El fil tensat del record. En el segon aniversari de la mort de Maria-Mercè Marçal”, dins *Avui*, 5 de juliol, p. 39.

- CORRONS, Fabrice; FRAYSSINHES, Sandrine (eds.). (2012). *Lire/Llegir Maria-Mercè Marçal. À propos de/sobre Bruixa de dol*. Perpinyà: Trabucaire.
- DELOR, Rosa. (2008). “Primera aproximació a la poesia de Maria-Mercè Marçal”, dins *Reduccions*, núm. 89/90, p. 138-189.
- DÍAZ-VICEDO, Noèlia. (2004). *An exploration of feminine poetic in the work of a late 20th century Catalan poet*. Alacant: Centro de Estudios de la Mujer. Universidad de Alicante.
- (2011). *Constructing Feminine Poetics in the Works of a Late-20th-Century Catalan Woman Poet: Maria-Mercè Marçal*. London: Queen Mary University of London. Director/a: Parvati Nair i Omar García-Obregón. Tesi doctoral.
- ESTEVE, Anna. (2012). “Memòria i identitat en *Bruixa de dol*”, dins CORRONS Fabrice; FRAYSSINHES, Sandrine (eds.). *Lire/Llegir Maria-Mercè Marçal. À propos de/sobre Bruixa de dol*. Perpinyà: Trabucaire, p. 89-103.
- FARRÉS, Ernest. (1994). “Entrevista a Maria-Mercè Marçal”, dins *Esmert, revista catalana de Poesia*, segona etapa, núm. 1, novembre-desembre, p. 13-14.
- FAULÍ, Josep. (1982). “Poemas de lírica amorosa actual”, dins *La Vanguardia*, 14 d’octubre, p. 42.
- FERNÁNDEZ, Josep-Anton. (2004). “Subversió, transició, tradició: política i subjectivitat a la primera poesia de Maria-Mercè Marçal”, dins *Lectora*, núm. 10, p. 201-216.
- FONT, Marta. (2010). “La dissimilació del jo vs tu en la poesia de Maria-Mercè Marçal. Anàlisi comparativa entre les sextines de *Terra de Mai* i *Sang presa*”, dins *Lectora*, núm. 16, p. 177-194.
- FRANCÈS, M. Àngels. (2012). “*Sota el signe del drac i Bruixa de dol* de Maria-Mercè Marçal: la recuperació d’una genealogia femenina”, dins CORRONS Fabrice;

- FRAYSSINHES, Sandrine (eds.). *Lire/Llegir Maria-Mercè Marçal. À propos de/sobre Bruixa de dol*. Perpinyà: Trabucaire, p. 127-143.
- FRAYSSINHES, Sandrine. (2012). “Maria-Mercè Marçal: entre tradition et rébellion”, dins CORRONS Fabrice; FRAYSSINHES, Sandrine (eds.). *Lire/Llegir Maria-Mercè Marçal. À propos de/sobre Bruixa de dol*. Perpinyà: Trabucaire, p. 11-29.
- GARCÍA, Ada. (2009) “El cos vulnerable en la poesia de Maria-Mercè Marçal”. Dirigida per Amparo Bonilla i Meri Torras. Universitat de València. Tesina.
- GARÍ, Blanca. (2010). “Un forat a l’infinit”, dins LLORCA, Fina; MARÇAL, Heura (eds.). *II Jornades marçalianes. Saba vella per a les fulles noves*. Sabadell: Fundació Maria-Mercè Marçal, p. 157-171.
- GIMFERRER, Pere. (2000). “Pròleg”, dins MARÇAL, Maria-Mercè. *Raó del cos*. Barcelona: Edicions 62-Empúries, p. 7-9.
- (1998). “En la mort de Maria-Mercè Marçal”, dins *Serra d’Or*, núm. 467, p.22.
- GODAYOL, Pilar. (2005). “Maria-Mercè Marçal: (re)presentation, textuality, translation” dins BLANCHADELL, Albert; MARGARET WEST, Lovell (eds.). *Less Translated Languages*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, p. 365-374.
- (2007). “Maria-Mercè Marçal: traducció ‘entre dones’” dins CODINA, Francesc (ed.). *Ricard Torrents. Scientiae patriaeque impendere vital*. Vic: Eumo, p. 273-281.
- (2008a). “Entre Atenea i la Medusa: les mares literàries de Maria-Mercè Marçal”, dins *Reduccions*, núm. 89/90, p. 190-206.
- (2008b). “Triplement subalternes”, dins *Quaderns, revista de traducció*, núm. 15, p. 41-50.
- (2012). “Maria-Mercè Marçal en el mirall: sobre l’imaginari femení i el llenguatge poètic”, dins *Reduccions*, núm. 100, p. 220-233.
- GONZÁLEZ, Helena. (2007). “M.M.M. s’emmiralla en Rosalía”, dins *Urc*, núm. 22, p. 56-63.

- GONZÁLEZ, Itziar. (1998). “Tres tanques que no tanquin”, dins ABELLÓ, Montserrat i altres. *Homenatge a Maria-Mercè Marçal*. Barcelona: Editorial Empúries, p. 111-115.
- GOUJON, Jean-Paul. (1998). “De Renée Vivien a Maria-Mercè Marçal”, dins ABELLÓ, Montserrat i altres. *Homenatge a Maria-Mercè Marçal*. Barcelona: Editorial Empúries, p. 105-111.
- (2007). “Maria-Mercè Marçal i Renée Vivien”, dins *Urc*, núm 22, p. 73-81.
- GREGORI, Alfons. (2000) “‘Daddy’ de Maria-Mercè Marçal: pare i filla, filla i pare”, dins ROMERA, José; GUTIÉRREZ, Francisco (eds.). *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999)*. Madrid: Visor, p. 303-312.
- GUERRERO, Manuel; PONT, Jaume. (1999). *Llengua abolida, 1er rencontre de creadors*. Lleida: Ajuntament de Lleida.
- IBARZ, Mercè. (1985a). “Maria-Mercè Marçal presenta una nova Clementina Arderiu”, dins *Avui*, 18 d’abril, p. 23.
- (1985b). “Maria-Mercè Marçal rescata sextines i crea nous poemes”, dins *Avui* “Cultura”, 20 de desembre, p. 25.
- (1998). “Com en la nit les flames”, dins ABELLÓ, Montserrat i altres. *Homenatge a Maria-Mercè Marçal*. Barcelona: Editorial Empúries, p. 111-115.
- (1999). “M.M.M. al castell de la comtessa Valença”, dins GUERRERO, Manuel; PONT, Jaume. *Llengua abolida, 1er rencontre de creadors*. Lleida: Ajuntament de Lleida, p. 77-82.
- (2000) “Marçaliana”, dins *Serra d’Or*, núm. 483, p. 30.
- (2012). “Silencis, interrupcions, mites”, dins CORRONS Fabrice; FRAYSSINHES, Sandrine (eds.). *Lire/Llegir Maria-Mercè Marçal. À propos de/sobre Bruixa de dol*. Perpinyà: Trabucaire, p. 143-153.
- JULIÀ, Lluïsa. (1998a). “Contra les llengües abolides”, dins *Serra d’Or*, núm. 467, novembre 1998, p. 23-26.
- (1998b). “A Maria-Mercè Marçal”, dins JULIÀ, Lluïsa (ed.). *Àlbum Maria-Mercè Marçal*. Barcelona: Centre català del PEN Club, p. 3.

- (1998c). “La passió segons Renée Vivien”, dins ABELLÓ, Montserrat i altres. *Homenatge a Maria-Mercè Marçal*. Barcelona: Editorial Empúries, p. 115-123.
- (1998d). “Esitora en lucha”, dins *El País*, 6 de juliol, p. 28.
- (ed.). (1998e). *Àlbum Maria-Mercè Marçal*. Barcelona: Centre català del PEN Club.
- (1999a). “Memòria de l’Erínia”, dins GUERRERO, Manuel; PONT, Jaume. *Llengua abolida, 1er encontre de creadors*. Lleida: Ajuntament de Lleida, 93-98.
- (1999b). “Terra natal, antiga claror meva”, dins *Ressò de Ponent* 170, p. 17-18,
- (2001) “Pròleg”, dins MARÇAL, Maria-Mercè. *Contraban de llum*. Barcelona: Proa, p. 5-69.
- (2000a). “Utopia i exili en la poesia de Maria-Mercè Marçal”, dins FERNÀNDEZ, Josep-Anton (ed.). *El gai saber: Introducció als estudis gais i lèsbics*. Barcelona: Llibres de l’Índex, p. 353-371.
- (2000b) *Maria-Mercè Marçal. Guies de lectura núm. 55*. Barcelona: Fundació “La Caixa”.
- (2004). “Cap a l’ordre simbòlic femení: La passió segons Renée Vivien”, dins *Lectora*, núm. 10, p. 161-172.
- (2007a). “Editorial”, dins *Urc*, núm. 22, p. 9-10.
- (2007b). “Comentaris de poemes i manuscrits de *Cau de llunes*”, dins *Urc*, núm. 22, p. 90-103.
- (2007c). “Cap a l’ordre simbòlic femení. *La passió segons Renée Vivien* de Maria-Mercè Marçal”, dins *Tradició i orfenesa*. Palma: Lleonard Muntaner, p. 131-144.
- (2007d). “Cultura i agricultura. Dialèctica simbòlica en Maria-Mercè Marçal”, dins *Tradició i orfenesa*. Barcelona: Lleonard Muntaner editor, p. 105-116.
- (2007e). “Entre la utopia i l’exili. Sobre la poesia de Maria-Mercè Marçal”, dins *Tradició i orfenesa*. Barcelona: Lleonard Muntaner editor, p. 117-130.
- (2008a). “Set autògrafs. Imatges, poemes, versions de Maria-Mercè Marçal” dins *Reduccions*, núm. 89/90, p. 11-21.
- (2008b). “Monòdia final. Un breviarí líric i sororal de Maria-Mercè Marçal – Renée Vivien– Safo” dins *Serra d’Or*, núm. 583-582, p. 34-36.

- (2010). “De Brossa als trobadors i a Ausiàs March”, dins LLORCA, Fina; MARÇAL, Heura (eds.). *II Jornades marçalianes. Saba vella per a les fulles noves*. Sabadell: Fundació Maria-Mercè Marçal, p. 37-55.
- (2012). “Fragments d’un discurs abolit (La passió segons Renée Vivien: monodia final)”, dins CORRONS Fabrice; FRAYSSINHES, Sandrine (eds.). *Lire/Llegir Maria-Mercè Marçal. À propos de/sobre Bruixa de dol*. Perpinyà: Trabucaire, p. 43-51.

LLAVINA, Jordi. (1998). “Amb vidres a la sang”, dins *El País*, 22 de gener, p. 14.

LLORCA, Fina. (2000a) “Maria-Mercè Marçal: Obra poètica”. Universitat de Barcelona. Director: Joan M. Ribera. Tesi doctoral.

- (2000b). “El fil de la vida en el collaret d’ambre del poema: Maria-Mercè Marçal”, dins ROMERA, José; GUTIÉRREZ, Francisco (eds.). *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999)*. Madrid: Visor, p. 371-380.
- (2002a). “Mare, filla, amant, amiga: Muses en la poesia de MMM”, dins RIERA, Carme; TORRAS, Meri; CLÚA, Isabel (eds.). *Perversas y divinas*. València: Excultura, p. 259-266.
- (2002b). *La solitud i el mirall de l’altre/a segons Maria-Mercè Marçal*. Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat.
- (2004). ““Terra on arrelar’: la construcció de genealogia literària femenina segons Maria-Mercè Marçal”, dins *Lectora*, núm. 10, p. 217-232.
- (2005). “Les cartes de Sara T. dintre *La passió segons Renée Vivien* de Maria-Mercè Marçal”, dins *Epístola i literatura*. Alacant-València: Denes, p. 337-338.
- (2008). “Set paraules en la poesia de Maria-Mercè Marçal”, dins MARÇAL, Heura (ed). *I Jornades marçalianes. Llabor de cant, lluita en saó*. Sabadell: Fundació Maria-Mercè Marçal, p. 17-36.
- (2010). “Maria-Mercè Marçal”, dins *Fundació Maria-Mercè Marçal del Centre Català del PEN CLUB* [en línia].
<http://www.visat.cat/traduuccions_literatura_catalana/fitxa-autor.php?id_autor=20> [Consulta: 13.04.2010].
- (2011). *Agua de alta mar*. Sevilla: ArCiBel editores.

- (2012). “Figures femenines en Bruixa de dol”, dins CORRONS Fabrice; CRAYSSINHES, Sandrine (eds.). *Lire/Llegir Maria-Mercè Marçal. À propos de/sobre Bruixa de dol*. Perpinyà: Trabucaire, p. 115-127.
- LLORCA, Fina; MARÇAL, Heura (eds.). (2010). *II Jornades marçalianes. Saba vella per a les fulles noves*. Sabadell: Fundació Maria-Mercè Marçal.
- MARCO, Joaquim; PONT, Jaume. (1980). *La nova poesia catalana. Estudi i antologia*. Barcelona: Edicions 62.
- MARGARIT, Joan. (1991). “L’amiga, l’estrangera”, dins *Urc*, núm 4/5, p. 90.
- MARTÍ I POL, Miquel. (1978). “Cau de llunes”, dins *Reduccions*, núm. 4, abril de 1978.
- (1998). “Una poeta de gran rigor”, dins *Avui*, 6 de juliol, p. 36.
- MASSANET, Maria-Antònia. (2009). “La resistència al fal·logocentrisme a la primera poesia de Maria-Mercè Marçal: *Cau de llunes* i *Bruixa de dol*”. Directora Marta Segarra. Universitat de Barcelona. Tesina.
- (2012). “La conceptualització de l’espai a la primera poesia de Maria-Mercè Marçal: del *clOs* de l’espai domèstic al *Solc* de la recuperació de l’espai públic” dins CORRONS Fabrice; FRAYSSINHES, Sandrine (eds.). *Lire/Llegir Maria-Mercè Marçal. À propos de/sobre Bruixa de dol*. Perpinyà: Trabucaire, p. 103-115.
- MASSIP, J. Francesc. (1982). “Maria-Mercè Marçal, fetillera del vers”, dins *Canigó*, núm. 778, 4 de setembre, p. 8-9.
- MCNEREY, Kathleen. (1998). “Miralls, miracles, miratges”, dins ABELLÓ, Montserrat i altres. *Homenatge a Maria-Mercè Marçal*. Barcelona: Editorial Empúries, p. 123-129.
- (2004). “Joys and Sorrows of Literary Translation: A Tale of Two Poets”, dins *Lectora*, núm. 10, p. 233-238.

- MIRÓ, Ramon. (2003). “Del tall clàssic al gest popular”, dins CÒNSUL, Isidor i altres. *Maria-Mercè Marçal: in Memoriam*. Bellpuig: Ajuntament de Bellpuig, p. 11-14.
- MOIX, Ana Maria. (1998). “Tres voltes rebel”, dins ABELLÓ, Montserrat i altres. *Homenatge a Maria-Mercè Marçal*. Barcelona: Editorial Empúries, p. 129-133.
- MONTAGUT, M. Cinta. (1979). “Maria-Mercè Marçal. Les paraules sense història”, dins *Avui*, 9 de desembre, p. 21.
- (1998). “Tres voltes rebel. Una mirada a l’obra de Maria-Mercè Marçal, morta el passat 5 de juliol”, dins *El País*, 16 de juliol, Quadern, p. 1-3.
- MONTERO, Anna. (1987). “Per camins perillosos”, dins *El Temps*, núm. 178, 16-21 de novembre, p. 72-74.
- (1994). “Maria-Mercè Marçal”, dins *Caràcters. Revista d’Informació Literària*, 15 de juny, p. 77-10.
- (1995) “L’espai d’una llengua abolida”, dins *L’escriptora del mes, Gener*. Barcelona: Institució de les Lletres Catalanes, p. 9-10.
- (1998a). “Espai d’una llengua abolida”, dins JULIÀ, Lluïsa (ed.). *Àlbum Maria-Mercè Marçal*. Barcelona: Centre català del PEN Club, p. 10-11.
- (1998b). “Maria-Mercè l’amiga, la germana”, dins *Avui*, 7 de juliol, p. 18.
- (2004) “Anna Montero entrevista a Maria-Mercè Marçal”, dins *Lectora, Revista de dones i textualitat*, núm. 10, p. 259-283. 1era edició (1988) dins *Daina. Revista de Literatura*, núm. 1. València: Tres i Quatre, p. 77-101.
- (2008). “La triple lluna i el mirall Cau de llunes i Bruixa de dol”, dins *Reduccions*, núm. 89/90, p. 230-261
- (2010). “Cos i paraula. Cartografies de la passió”, dins LLORCA, Fina; MARÇAL Heura (eds.). *II Jornades marçalianes. Saba vella per a les fulles noves*. Sabadell: Fundació Maria-Mercè Marçal, p. 101-111.

MUNTANER, Maria. (2006). “L’escriptura que escriu”, dins *Rels*, núm. 8, p. 65-68.

- MUÑOZ, Jordi. (1997). “La poesia et porta a l’ull de l’huracà”, dins *Illacrua, actualitat, alternatives*, núm. 42, febrer, p. 8-11. Reeditat el 1998 dins *Homenatge a Maria-Mercè Marçal*. Barcelona: Empúries, p. 169-176.
- MURARO, Luisa. (1998). “Una lezione di poesia”, dins ABELLÓ, Montserrat i altres. *Homenatge a Maria-Mercè Marçal*. Barcelona: Editorial Empúries, p. 133-135.
- NADAL, Marta. (1989). “Maria-Mercè Marçal, els confins de la identitat”, dins *Serra d’Or*, núm. 352, març, p. 24-28.
- NADAL-MELSIÓ, Sara. (1995a). “La paraula principi ordenador”, dins *Serra d’Or*, núm. 421, p. 10-11.
- (1995b). “Ressenya de “La passió segons Renée Vivien. De Maria-Mercè Marçal”, dins *Lectora*, núm. 1, p. 151-152.
- OTERO-VIDAL, Mercè. (1998). “Que la meva salutació et segueixi més enllà...”, dins ABELLÓ, Montserrat i altres. *Homenatge a Maria-Mercè Marçal*. Barcelona: Editorial Empúries, p. 135-137.
- (2006). “Estudi preliminar”, dins MARÇAL, Maria-Mercè. *Bruixa de dol*. Barcelona: Edicions 62, p. 11-30.
- (2007). “I ets tu la timonera de les lletres”, dins *Urc*, núm. 22, p. 19-27.
- (2010). “La tradició popular i feminista en l’obra poètica de Maria-Mercè Marçal”, dins LLORCA, Fina; MARÇAL, Heura (eds.). *II Jornades marçalianes. Saba vella per a les fulles noves*. Sabadell: Fundació Maria-Mercè Marçal, p. 71-87.
- PALAU I FABRE, Josep. (1999). “Maria-Mercè Marçal, tres vegades sola”, dins *Avui*, 15 d’abril, suplement de Cultura, p. 4-5.
- PALOL, Miquel de. (1989). “El cercle poètic de Maria-Mercè Marçal”, dins *Avui del diumenge*, 6 d’agost, p. 19.
- (1998). “L’últim cop”, dins ABELLÓ, Montserrat i altres. *Homenatge a Maria-Mercè Marçal*. Barcelona: Editorial Empúries, p. 137-139.

- PÀMIES, Teresa. (1986). "Poeta rebel", dins ABELLÓ, Montserrat i altres. *Homenatge a Maria-Mercè Marçal*. Barcelona: Editorial Empúries, p. 139-140.
- (1998). "Poeta rebel", dins *Avui*, 13 de juliol, p. 19.
- PANÉ, Francesc. (1977). "Maria-Mercè Marçal: un Carles Riba femení i transcendent", dins *La Mañana*, 12 de febrer, p. 11.
- PANYELLA, Vinyet. (1998). "...En el mirall fidel del teu poema", dins *Serra d'Or*, núm. 467, novembre, p. 27-30.
- PARCERISAS, Francesc. (1991). "Sobreviure", dins *El País*, 20 de juny, Quadern, p. 8.
- PASCUAL, Teresa. (2006). "Maria-Mercè Marçal: genealogia de la diversitat", dins *Rels*, núm. 8, p. 19-25.
- (2007). "Una lectura de *La germana, l'estrangera, Desglac i Raó del cos*", dins *Urc*, núm. 22, p. 63-73.
- (2010). "Bachmann-Marçal: una forma de mort", dins LLORCA, Fina; MARÇAL, Heura (eds.). *II Jornades marçalianes. Saba vella per a les fulles noves*. Sabadell: Fundació Maria-Mercè Marçal, p. 187-205.
- PERI ROSSI, Cristina. (1998). "Primer encuentro", dins ABELLÓ, Montserrat i altres. *Homenatge a Maria-Mercè Marçal*. Barcelona: Editorial Empúries, p. 141-145.
- PESSARRODONA, Marta. (1998). "País natal: exili", dins *Avui*, 6 de juliol, p. 35.
- PIERA, Josep. (1998). "Notes a vora el mar", dins *Serra d'Or* 466, p. 28-30.
- PLADEVALL, Antoni. (2010). "L'empremta dels clàssics grecolatins en la poesia de Maria-Mercè Marçal", dins LLORCA, Fina; MARÇAL, Heura (eds.). *II Jornades marçalianes. Saba vella per a les fulles noves*. Sabadell: Fundació Maria-Mercè Marçal, p. 21-37.
- PONS, Arnau. (2006). "Raó de l'obra (o 'La lladre és l'escriptura')", dins *Rels*, núm. 8, p. 10-15.

- (2008). “Matriu desnonada- homeniqueu nonat”, dins MARÇAL, Heura (ed). *I Jornades marçalianes. Llabor de cant, lluita en saó*. Sabadell: Fundació Maria-Mercè Marçal, p. 37-77.
- PONS, Margalida. (1989). “Maria-Mercè Marçal: La constel·lació silenciosa”, dins *Urc*, núm. 4/5, p. 94-100.
- PONT, Jaume. (1977). “Las lunas de Maria-Mercè Marçal”, dins *Destino*, 4 d’agost, p. 37.
- (1998). “Maria-Mercè Marçal. L’hora del mirall”, dins JULIÀ, Lluïsa (ed.). *Àlbum Maria-Mercè Marçal*. Barcelona: Centre català del PEN Club, p. 5-7.
- PUIG, Valentí. (1998). “Sentido trágico del poema”, dins *El País*, 6 de juliol, p. 28.
- RAFART, Susanna. (2008). “Les poètes venim a morir”, dins *Reduccions*, núm. 89/90, p. 120-137.
- RAHOLA, Pilar. (1998a). “Bell poema”, dins ABELLÓ, Montserrat i altres. *Homenatge a Maria-Mercè Marçal*. Barcelona: Editorial Empúries, p. 145-149.
- (1998b). “A Maria-Mercè Marçal, dona, catalana, compromesa”, dins *Avui*, 14 de maig, p. 19.
- RENDÉ I MASDEU, Joan. (1981). “Maria-Mercè Marçal, una sensibilitat alada”, dins *Avui*, 15 de maig, suplement de Lletres, p. 18-19.
- RIBA, Caterina. (2012). “El cos desitjant a *Bruixa de dol* de Maria-Mercè Marçal”, dins CORRONS Fabrice; FRAYSSINHES, Sandrine (eds.). *Lire/Llegir Maria-Mercè Marçal. À propos de/sobre Bruixa de dol*. Perpinyà: Trabucaire, p. 77-89.
- RIERA, Carme. (1998). “La teva llum”, dins ABELLÓ, Montserrat i altres. *Homenatge a Maria-Mercè Marçal*. Barcelona: Editorial Empúries, p. 149-153.
- (2004). “Maria-Mercè Marçal, autora de contes”, dins *Lectora*, núm. 10, p. 251-258.

- (2010). “Maria-Mercè Marçal, més enllà de la tradició”, dins LLORCA, Fina; MARÇAL, Heura (eds.). *II Jornades marçalianes. Saba vella per a les fulles noves*. Sabadell: Fundació Maria-Mercè Marçal, p. 205-217.
- RIUS, Rosa. (2004). “De llibertat, autoritat, in/dependències (a la vida i l’obra de Maria-Mercè Marçal)”, dins *Lectora*, núm. 10, p. 239-250.
- ROSELL, Maria. (2007). “Escriure amb tinta blanca: construccions poètiques de la maternitat” dins *Extravío. Revista electrònica de literatura comparada*, núm. 2. Universitat de València. [en línia].
<<http://www.uv.es/extravio>> [Consulta: 10.06.2012].
- SABADELL, Joana. (1998a). “Allà on literatura i vida fan trena. Conversa amb Maria-Mercè Marçal sobre poesia i feminisme”, dins *Serra d’Or*, núm. 467, novembre, p. 12-21.
- (1998b) “Líricas rebeldes”, dins *Romance Quaterly*, núm. 45, p. 99-108.
- (2004). “Domesticacions, domesticitats i altres qüestions de gènere”, dins *Lectora*, núm. 10, p. 191-200.
- SALA-VALLDAURA, Josep Maria (1980). “La poesia de Maria-Mercè Marçal”, dins *Serra d’Or*, núm. 249, juny de 1980, p. 414-415.
- (1989). “Pertot i enlloc, tres poetes ponentins i la generació dels 70”, dins *Urc*, núm. 4/5, p. 54-64.
- (1999). “Sobre la tradició i Maria-Mercè marçal”, dins GUERRERO, Manuel; PONT, Jaume. *Llengua abolida, 1erencontre de creadors*. Lleida: Ajuntament de Lleida, p. 107-111.
- (2008). “Maria-Mercè Marçal: un espai entre”, dins *Reduccions*, núm. 89/90, p. 87-89.
- SALVADOR, Vicent. (1999). “La metàfora en la poesia de Maria-Mercè Marçal”, dins GUERRERO, Manuel; PONT Jaume. *Llengua abolida, 1erencontre de creadors*. Lleida: Ajuntament de Lleida, p. 71-76.

- (2003). “Cos i mirada en l’escriptura de la dona: la literatura segons Maria-Mercè Marçal”, dins *Professor Joaquim Molas. Memòria, escriptura, història*. Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona, p. 931-946.
- SÀNCHEZ-MÚSTICH, Cèlia. (1999). “Les mil i una tonalitats del gris”, dins *Ressò de Ponent*, núm. 170, p. 20-21.
- SANZ, Josep. (2005). “Maria-Mercè Marçal. La passió segons Renée Vivien”, dins *Lletra de Dona*. Barcelona: Centre Dona i Literatura. Universitat de Barcelona. p. 55-57.
- SEGARRA, Marta. (2004). “Maria-Mercè Marçal”, dins *Lectora*, núm. 10, p. 159-160.
- SEGURA, Cristina. (1987). “Maria-Mercè Marçal”, dins *La Mañana-Revista*, núm 77, amb fotografies de Guillermo Mestre, 5 d’abril, p. 27-30.
- SERVIDEI, Brunella. (2006). “Unes paraules sobre la traducció de *La passió segons Renée Vivien*”, dins *Rels*, núm. 8, p. 15-19.
- (2008). “Maria-Mercè Marçal: el do de la paraula”, dins MARÇAL, Heura (ed). *I Jornades marçalianes. Llabor de cant, lluita en saó*. Sabadell: Fundació Maria-Mercè Marçal, p. 79-88.
- SISTAC, Dolors. (1999). “Maria-Mercè Marçal: tres baules”, dins GUERRERO, Manuel; PONT, Jaume *Llengua abolida, 1er encontre de creadors*. Lleida: Ajuntament de Lleida, p. 111-115.
- (2001). *Líriques del silenci. La cançó de dona a Safo, Renée Vivien i Maria-Mercè Marçal*. Lleida: Pagès Editors.
- SÒRIA, Enric. (2000). “Una cambra pròpia”, dins SÒRIA, Enric. *L’espill de Janus. Notes sobre literatura catalana*. Barcelona: Proa, p. 223-241.
- SUBIRANA, Jaume. (1990). “Tret i gràcia. El tret de gràcia. Marguerite Yourcenar. Traducció de Maria-Mercè Marçal. Edicions B. Barcelona, 1990”, dins *El País*, 28 de juny, Quadern, p. 7.

- TIÓ, Pere. (1998). "Sis poemes inèdits de Maria-Mercè Marçal sortiran en edició de bibliòfil", dins *Avui*, 12 de juliol, Suplement de Cultura, p. 55.
- TODA, Agnès. (2012). "Maria-Mercè Marçal i el feminisme", dins CORRONS Fabrice; FRAYSSINHES, Sandrine (eds.). *Lire/Llegir Maria-Mercè Marçal. À propos de/sobre Bruixa de dol*. Perpinyà: Trabucaire, p. 29-43.
- TODÓ, Lluís Maria. (1998). "Etiquetes adherents", dins ABELLÓ, Montserrat i altres. *Homenatge a Maria-Mercè Marçal*. Barcelona: Editorial Empúries, p. 153-157.
- TORRAS, Meri. (2007). "Escriure el desig al cos del text. Escriitures i lectures lèsbiques a la literatura catalana contemporània", dins ACEBRÓN, Julián; MÉRIDA, Rafael M. (eds.) *Diàlegs gais, lesbians, queer*. Lleida: edicions de la Universitat de Lleida, p. 133-151
- (2012). "Maria-Mercè Marçal. L'héritage de la pensée littéraire", dins CORRONS Fabrice; FRAYSSINHES, Sandrine (eds.). *Lire/Llegir Maria-Mercè Marçal. À propos de/sobre Bruixa de dol*. Perpinyà: Trabucaire, p. 153-167.
- UCLÉS, Josep. (2007). "L'atzar dels escorpins", dins *Urc*, núm. 22, p. 14-19.
- UDINA, Dolors. (2008). "L'altra mirada que perfà la pròpia: Maria-Mercè Marçal com a traductora", dins *Reduccions*, núm. 89/90, p. 207-217.
- VIDAL, Amadeu. (1996). *Invisibles*. Barcelona: Edicions 62.
- VILADOT, Guillem. (1979). "Maria-Mercè Marçal amb bicicleta", dins *Avui*, 9 de desembre, p. 21.
- (1982) "Maria-Mercè Marçal a la lluna", dins *Avui*, 10 d'agost, p. 25.
- (1988). "Catàleg d'una sexualitat", dins *Avui*, suplement de Cultura, 5 de juny, p. 3.
- (1998). "Rèquiem", dins ABELLÓ, Montserrat i altres. *Homenatge a Maria-Mercè Marçal*. Barcelona: Editorial Empúries, p. 157-159.

- VILLATORO, Vicens. (1998). “Maria-Mercè Marçal, la veu estroncada”, dins *Revista de Catalunya*, núm. 135, p. 3-5.
- WHYTE, Christopher. (1998). “L’escruiuràs tu”, dins ABELLÓ, Montserrat i altres. *Homenatge a Maria-Mercè Marçal*. Barcelona: Editorial Empúries, p. 159-162.
- ZIMMERMANN, Marie-Claire. (2008). “Lectura d’un poema de Desglaç: l’art de Maria-Mercè Marçal”, dins *Reduccions*, núm. 89/90, p. 274-286.
- ZGUSTOVA, Monika. (1999). “Maria-Mercè Marçal tradueix poesia russa”, dins GUERRERO, Manuel; PONT, Jaume. *Llengua abolida, 1er exemple de creadors*. Lleida: Ajuntament de Lleida, p. 116-120.

BIBLIOGRAFIA GENERAL

- ABELLÓ, Montserrat. (1963). *Vida diària*. Pròleg de Joan Oliver. Barcelona: Joaquim Horta.
- (1998). *Dins l'esfera del temps*. Barcelona: Proa.
- (2010). *Cares a la finestra. 20 dones poetes de parla anglesa del segle XX*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- ABRAMS, Sam. (ed). (1991). *Survivors*. Barcelona: Institut d'Estudis Nord-Americans.
- ANDERSEN, Hans Cristian. (2004) *La sirenita y otros cuentos*. Trad. Enrique Barnárdez. Madrid: Grupo Anaya.
- ANDRÉS ESTELLÉS, Vicent. (1980). "Primera audició" dins *Manual de conformitats. Obra Completa 3*. València: Eliseu Climent editor, p. 207-275.
- (1982). "El gran foc dels garbons" dins *Recomane tenebres. Obra Completa*. Vol 1. València: Eliseu Climent, p. 171-273.
- (2005). *69 poemes d'amor*. Barcelona: Edicions del Bullent. Andrés Estellés.
- ANGLADA, M. Àngels. (1986). "Pròleg" dins *El blat del temps*. Barcelona: Columna, p. 9-12.
- ARDERIU, Clementina. (1973). *Obra poètica*. Barcelona: Edicions 62.
- (1985). *Contraclaror. Antologia poètica*. Pròleg de Maria-Mercè Marçal. Barcelona: LaSal.
- ARNAU, Carme. (1992). *Mercè Rodoreda*. Barcelona: Edicions 62.
- ARNAU, Pilar; COTONER, Lluïsa (eds.). (2011). *Els subjectes de l'alteritat: Estudis sobre la narrativa de Carme Riera*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat i Edicions Universitat de les Illes Balears.

- BAKHTIN, Mikhail. (1982). *Estética de la creación verbal*. Trad. de Tatiana Bubnova. Mèxic: Siglo XXI.
- (1989). *Teoría y estética de la novela*. Trad. d'Helena S. Kriúkova i Vicente Cazcarra. Madrid: Taurus.
- BALLESTA-PUEC, Sylvie. (1999). *Les Parques. Essais sur les figures féminines du destin dans la littérature occidentale*. Toulouse: EUS.
- BARNES, Djuna. (1985). *El almanaque de las mujeres*. Trad. d'Ana Maria Becciú. Barcelona: Lumen.
- (2008). *El bosc de la nit*. Trad. de Maite Cirugeda. Barcelona: Edicions 62.
- BARTHES, Roland. (1984). "La mort de l'auteur", dins *Le buisement de la Langue*. París: Éditions du Seuil, p. 63-69.
- BARTRINA, Francesca. (2001). *Caterina Albert/Víctor Català: la voluptuositat de l'escriptura*. Vic: Eumo editorial.
- BAUDELAIRE, Charles. (1952). *Les fleurs du mal*. París: Les Belles Lettres.
- BEAUVOIR, Simone de. (1968). *El segon sexe*. Pròleg de Maria-Aurèlia Capmany. Trad. d'Hermínia Grau de Duran i Carme Vilaginés. Barcelona: Edicions 62.
- BEL, Sílvia. (2010). *L'esbós*. Sabadell: Edicions 7dquatre.
- BENGOCHEA, Mercedes. (1992). *Lengua y genero en Adrienne Rich*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- BENJAMIN, Walter. (2008). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Introducció i trad. de Bolívar Echevarría. Mèxic: Universidad Autónoma de la Ciudad de México.
- BELTRAN, Alícia; PERELLÓ, Pere (eds.). (2001). *Segle 21. Vint-i-una i una poetes per al segle vint-i-u*. Pròleg de Montserrat Abelló. Mallorca: Centre cultural Capaltard.

- Biblia*. (1999). Traducció interconfessional. Barcelona: Associació Bíblica de Catalunya; Editorial Claret; Societats Bíbliques Unides.
- BLOOM, Harold. (1991). *La angustia de las influencias*. Trad. Francisco Rivera. Caracas: Monte Ávila.
- BOCK, Gisela. (2001). “La querelle des femmes: Una disputa de los sexos en Europa”, dins BOCK, Gisela. *La mujer en la historia de Europa. De la Edad Media a nuestros días*. Trad Teófilo de Lozoya. Barcelona: Crítica, p. 13-45.
- BOGIN, Magda. (1983). “Estudi introductori”, dins *Les trobairitz. Poetes occitanes del segle XII*. Barcelona: LaSal, p. 9-21.
- BORDO, Susan (1990). “Feminism, Postmodernism, and Gender-Scepticism”, dins NICHOLSON, Linda J. *Feminism/Postmodernism*. Nova York: Routledge, p. 133-157.
- BOWLS, Jane. (1987). *Dues senyores discretes*. Trad. d'Elena Vilalta. Barcelona: Pòrtic.
- BRAIDOTTI, Rosi. (1991). *Patterns of Dissonance*. Trad. d'Elizabeth Guild. Cambridge: Polity Press.
- (1994). *Nomadic Subjects. Embodiment and Sexual difference in Contemporary Feminist Theory*. Cambridge: Columbia University Press.
- (2004). *Feminismo, deferencia sexual y subjetividad nómade*. Edició a càrrec d'Amalia Fisher Pfeiffer. Barcelona: Gedisa.
- BUCH, Roger. (1995). *El Partit Socialista d'Alliberament Nacional (PSAN) 1974-1980*. Barcelona: Institut de ciències Polítiques i Socials.
- BUTLER, Judith. (1990). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Nova York: Routledge.
- (1993). *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of 'Sex'*. Nova York: Routledge.

- BYNUM, Caroline Walker. (1982). *Jesus as Mother: Studies in the Spirituality of the High Middle Ages*. Berkeley: University of California Press.
- CABRÉ, M. Àngels. (2010). “poesia en llibertat”, dins Sílvia Bel, *L'esbós*. Sabadell: Edicions 7dquatre, p. 11-14.
- CALAFELL, Mireia. (2006). *Poètiques del cos*. Cabrera de Mar: Galerada
- (2010). *Costures*. Barcelona: Viena.
- CAMPS, Esperança. (2004). *Enllà de la mar*. Alzira: Bromera.
- CAPMANY, Maria-Aurèlia. (1966). *La dona a Catalunya*. Barcelona: Mateu.
- (1971). *Quim/Quim*. Barcelona: Estela.
- CAPMANY, Maria-Aurèlia; ROMEU, Xavier. (1971). *Preguntes i respostes sobre la vida i la mort de Francesc Layret: advocat dels obrers de Catalunya*. París: Edicions Catalanes de París.
- CARBONELL, Neus. (1997). “Esencialmente de mujeres: feminismos/escritura/identidad”, dins IBEAS, Nieves; MILLÁN, M. Ángeles (eds.). *La conjura del olvido*. Barcelona: Icaria, p. 269-297.
- CASALS, Montserrat. (1991). *Mercè Rodoreda: contra la vida, la literatura*. Barcelona: Edicions 62.
- CATALÀ, Víctor (Caterina Albert). (1901). “La Infanticida”, dins CATALÀ, Víctor. *4 monólechs*. Barcelona: Tipografia de l'Avenç.
- (1968). *Solitud*. Barcelona: Selecta.
- (1985). *Caires vius*. Barcelona: Edicions 62.
- CEIC ALFONS EL VELL. *Tertúlies* [en línia].
 <<http://www.alfonsellvell.com/index.php?ceic=11>> [Consulta: 10.05.2012].
- CHORDÀ, Mari. (1974). *Quadern del cos i de l'aigua*. Barcelona: LaSal.

- CIRLOT, Juan-Eduardo. (1992). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor.
- CIRLOT, Victoria; GARÍ, Blanca. (2008). *La mirada interior. Escritoras místicas y visionarias en la Edad Media*. Madrid: Ediciones Siruela.
- CIXOUS, Hélène. (1975). "Le rire de la Méduse". *L'Arc*, 61, p. 39-54. Trad. parcial a: SEGARRA, Marta (ed.). (2004). *Deseo de escritura*. Barcelona: Reverso.
- (1995). *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*. Trad. i pròleg d'Anna Maria Moix. Barcelona: Anthropos.
- (2004). *Deseo de escritura*. Trad. del francès de Luis Tigero. Edició i pròleg de Marta Segarra. Barcelona: Ediciones Reverso.
- COLETTE. *La dona amagada*. (1985). Trad. de Maria-Mercè Marçal. Sant Boi de Llobregat: Edicions del Mall, p. 7-12.
- CONTIJOCH, Josefa. (1983). *Quaderns de vacances*. Barcelona. Amarantos.
- (1994). *Rímmel*. Barcelona: Columna.
- (1996). *Ales intactes*. Barcelona: Columna.
- (2012). *Ganiveta. Antologia poètica 1964-2011*. Edició a cura de Montserrat Rodés. Pròleg de Dolors Miquel. Palma: Lleonard Muntaner.
- COROMINA, Eusebi; CASACUBERTA, Xavier; QUINTANA, Dolors. (2000). *El treball de recerca*. Vic. Eumo Editorial.
- CORRONS, Fabrice; FRAYSSINHES, Sandrine (eds.). (2010). *Lire Carme Riera. À props de 'La meitat de l'ànima'*. Montpeller: Les Éditions de la Tour Gile.
- CORTÉS, Santi; ESCARTÍ, Josep Vicent. (2006). *Manuel Sanchis Guarner. Un humanista valencià del segle XX*. València: Acadèmia valenciana de la llengua.
- CORTÉS, Santi; FERRANDO, Antoni. (2007). *Manuel Sanchis Guarner. Context, paraula record*. València: Acadèmia valenciana de la llengua.

- COTONER, Lluïsa (ed.). (2000). *El Mirall i la màscara: vint-i-cinc anys de ficció narrativa en l'obra de Carme Riera*. Pròleg de Pere Gimferrer. Barcelona: Destino.
- (2006). “Poetes” dins GODAYOL, PILAR *Catalanes del XX*. Vic: Eumo, p. 289-329.
- CRAWFORD, Mary. (1997). *Talking difference: on gender and Language*. Londres: Sage Publications.
- CRUANYES, Toni. (2004). *El llarg adéu de Pinochet*. Barcelona: Edicions Ciutat Vella.
- CULLER, Joanathan. (1982). “Reading as a Woman”, dins *On Deconstruction*. Ithaca: Cornell University Press, 1982.
- D’AMONVILLE, Nicole. (2003). “Leí a Emily Dickinson”, dins DICKINSON, Emily. *71 poems*. Trad de Nicole D’amonville. Barcelona: Lumen, p. 13-20.
- DARÍO, Rubén. (1979). *Azul*. Barcelona: Vosgos.
- DATAN, Nancy. (1989). “Illness and Imagery: Feminist cognition, socializaion and Gender Identity”, dins CRAWFORD, Mary; GENTRY, Margaret (eds.). *Gender and Thought: Psychological Perspectives*. Nova York: Springer-Verlag.
- DELGADO, Manuel. (1999). *El animal público*. Barcelona: Anagrama.
- DERRIDA, Jacques. (1967). *De la Grammatologie*, París: Minuit.
- DESCARTES, René. (1968). *Méditations Métaphysiques*. París: Presses Universitaires de France.
- DICKINSON, Emily. (1975). *The Complete Poems*. London i Boston: Faber and Faber.
- (1979). *Poemes d’Emily Dickinson*. Trad de Marià Manent. Barcelona: Edicions 62.

- (1980). *Poems/Poemas*. Trad. de Ricardo Jordana i María Dolores Macarulla. Barcelona: Bosch.
- (1999). *Cartas a T. W. Higginson*. Texto bilingüe. Trad. de Paul S. Derrick i Cristina Blanco. León: Universidad de León.

DI STEFANO, Christine. (1990). “Dilemmas of Difference: Feminism, Modernity, and Postmodernism”, dins NICHOLSON, Linda J. *Feminism/Postmodernism*. Nova York: Routledge, p. 63-83

DODAS, Anna. (1991). *El Volcà*. Barcelona. Edicions 62.

DUFOUR, Xavier-Léon. (1961). *Vocabulaire de théologie biblique*. París: Éditions du Cerf.

EIXIMENIS, Francesc. (1986). *Dotzè llibre del Crestià*. Girona: Col·legi Universitari de Girona; Diputació de Girona.

EKAIZER, Ernesto. (2003). *Yo, Augusto*. Madrid: Santillana.

ÈSQUIL. (1932). *Tragèdies*. Trad. de Carles Riba. Barcelona: Fundació Bernat Metge.

ESTEVE, Albert i altres (eds). (1975) *Les cinc branques. Poesia femenina catalana*. Barcelona: Albert i corp.

EURÍPIDES. (1977). *Les troianes*, dins *Tragèdies d'Eurípides*, vol. 2. Trad. De Carles Riba. Introducció i edició a cura de Carles Miralles. Barcelona: Curial, p. 215-216.

FERRANDO, Antoni; PÉREZ, Francesc. (1998). *Manuel Sanchis Guarner: el compromís cívic d'un filòleg*. València: Universitat de València.

FERRATER, Gabriel. (1979). *Les dones i els dies*. Barcelona: Edicions 62.

FERRER, Joaquim. (1971). *Layret (1880-1920)*. Barcelona: Editorial Nova Terra.

FETTERLEY Judith. (1978). *The Resisting Reader: a Feminist Approach to American Fiction*. Bloomington: Indiana University Press.

FLAUVERT, Gustave. (1974). *Madame Bovary*. París: Presses de la Renaissance.

FICHTE, Johann Gottlieb. (1964). *Œuvres choisies de philosophie première*. Trad. d'A. Philonenko. París: Vrin.

FIRESTONE, SHULAMITH. (1976). *La dialéctica del sexo*. Trad. Ramón Ribé. Barcelona: editorial Kairós.

FOIX, J.V. (1975). *Sol i de dol*. Barcelona: Edicions 62.

FOUCAULT, Michel. (1971). *L'ordre du discours*. París: Gallimard.

— (1975). *Surveiller et punir*. París: Gallimard.

— (1994). "Qu'est-ce qu'un auteur?", dins FOUCAULT, Michel. *Dits et écrits*. París: Gallimard, p. 789-821.

FREUD, Sigmund. (1973). *Obras Completas*. Trad. Luis López Ballesteros. Madrid: Biblioteca Nueva.

FRIEDAN, Betty. (1963). *The Feminine Mystique*. New York: Laurel.

FUSS, Diana. (1989). *Essentially Speaking*. Nova York: Routledge.

FUSTER, Felícia. (1984). *Una cançó per a ningú i Trenta diàlegs inútils*. Pròleg de Maria-Mercè Marçal. Barcelona: Proa.

— (1987). *Aquelles cordes del vent*. Pròleg de Francesc Parcerisas. València: Climent editors.

— (1996). *Versió original*. València: Germània.

— (1998). *Sorra de temps absent*. Lleida: Pagès editors.

— (2001). *Postals no escrites*. Prefaci d'Albert Ràfols-Casamada i epíleg de Sam Abrams. Barcelona: Proa.

- (2010). *Obra completa*. A cura de Lluïsa Julià. Barcelona: Proa.
- FUSTER, JOAN. (1982). *Ausiàs March*. València: Eliseu Climent editor.
- (1991). “El món literari de sor Isabel de Villena i Jaume Roig”, dins FUSTER, Joan. *Obres Completes I*. Barcelona: Edicions 62, p. 153-210.
- GARAGORRI, Paulino. (1986). *Introducción a Miguel de Unamuno. El desnacer y la feliz incertidumbre*. Madrid: Alianza Editorial.
- GARCÍA LORCA, Federico. (1998). *Obras Selectas*. Madrid: Espasa Calpe.
- GARÍ, Blanca. (2002). “Introducció”, dins NORWICH, Juliana. *Llibre de les revelacions de l'amor diví*. Barcelona: Proa, p. 7-59.
- GAVAGNIN, Gabriella. (2007). “Mites i objectes futuristes en la poesia de Salvat-Papasseit: apunts de lectura comparada”, dins *Estudis Romànics* núm. 29, p. 193-212.
- GENETTE, GÉRARD. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- GILBERT, Sandra; GUBAR Susan. (1998). *La loca del desván*. Trad. Carmen Martínez. Madrid: Cátedra.
- GILMAN, Charlotte Perkins. (1979). *Herland*. London: The Women's Press.
- GIORGIO, Michaela de. (2000). “El modelo católico”, dins DUBY, Georges; PERROT, Michelle (eds.). *Historia de las mujeres*. Madrid: Taurus, p. 206-240.
- GRÀCIA, Jordi. (1998). "Avatars del cristianisme i l'esquerra", dins RIQUER, Borja de (ed.). *De la dictadura a la democràcia (1960-1980), Història Política, Societat i Cultura dels Països Catalans*, Vol 11, p. 252-253.

- GODAYOL, Pilar. (2007). "Maria Aurèlia Capmany, feminisme i traducció", dins *Quaderns: revista de traducció*, núm 14, p. 11-18.
- (2010). "La *Vita Christi* de Sor Isabel de Villena: escritura en feminismo", dins *Antonianum* LXXXV, p. 301-311.
- GONZÁLEZ Díez. *Alegres Soldados* [en línia]
<<http://www.alegressoldados.es /index.php?p=10>> [Consulta: 21.05.2012].
- GOUJON, Jean-Paul. (1986). *Tes blessures sont plus douces que leurs caresses*. París: Régine Deforges.
- HARAWAY, Donna. (1991). *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, Londres: Free Assosiation Books.
- HARTSOCK, Nancy. (1990) "Foucault on Power: A theory for women?", dins NICHOLSON, Linda J. (ed.). *Feminism/ Postmodernism*. Nova York: Routledge, p. 157-176.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. (1985). *Fenomenologia de l'esperit*. Trad. Joan Leita. Barcelona: Laia.
- HEIMMEL, Jennifer. (1982). *"God is our mother" : Julian of Norwich and the medieval image of Christian feminine divinity*. Salzburg: Universität Salzburg.
- HESÍODO. (1975). *Teogonía. Trabajos y días*. Trad. de Aurelio Pérez Giménez. Barcelona: Editorial Bruguera.
- HOMER. (1993). *L'Odissea*. Trad. de Carles Riba. Barcelona: Edicions La Magrana.
- (1996). *Iliada*. Trad. de Joan Alberich. Barcelona: La Magrana.
- HUNTER, Nancy. (1973). *A closer Look at Ariel: A Memory of Sylvia Plath*. Nova York: Popular Library.
- HUTCHEON, Linda. (2000). *The Politics of Postmodernism*. Nova York: Routledge.

HUXLEY, Aldous. (2008). *Un món feliç*. Trad. de Ramon Folch i Camarasa. Barcelona: Proa.

IBARZ, Mercè. (1991). *Mercè Rodoreda*. Barcelona: Empúries.

— (2008). *Rodoreda: exili i desig*. Barcelona: Empúries.

IRIGARAY, Luce. (1974). *Speculum de l'autre femme*. París: Éditions de Minuit.

— (1977). *Ce sexe qui n'en est pas un*. París: Éditions de Minuit.

— (1979). *Et l'une ne bouge pas sans l'autre*. París: Éditions de Minuit.

— (1985). *Parler n'est jamais neutre*. París: Éditions de Minuit.

IZQUIERDO, Oriol. (2002). "Dins meu que crema", dins ABELLÓ, Montserrat. *Al cor de les paraules. Obra poètica 1963-2002*. Barcelona: Proa, p. 11-31.

JACOBUS, Mary. (1991). "Is there a Woman in this Text?", dins EAGLETON, Mary (ed.). *Feminist Literary Criticism*. Londres: Longman, p. 171-193.

JARDINE, Alice. (1985). *Gynesis. Configurations of Woman and Modernity*. Londres: Cornell University Press.

JAUSS, Hans Robert. (1979). *Pour une esthétique de la réception*. París: Gallimard.

— (1991). *Teoria de la recepció literària*. Barcelona: Barcanova.

JONES, Ann Rosalind. (1993). "Writing the body. Towards an understanding of l'écriture féminine", dins WARHOL, Robyn R.; PRICE HERNDL, Diane (eds.). *Feminisms. An Anthology of Literary Theory and Criticism*. New Brunswick: Rutgers University Press, p. 357-370.

JULIÀ, Lluïsa (ed.). (2009). *Carme Riera. Retrats*. Barcelona: AELC.

— (1999). "Quan les dones fumen: Maria-Aurèlia Capmany-Simone de Beauvoir" dins JULIÀ, Lluïsa (ed.) *Memòria de l'aigua. Onze escriptores i el seu món*. Barcelona: Proa: 89-103.

- JULIO, Teresa. (2010). “Fetilleres i bruixes”, dins SANMARTÍ, Carme; SANMARTÍ, Montserrat (eds.). *Catalanes del IX al XIX*. Vic: Eumo Editorial, Publicacions URV, p. 281-305.
- KAFKA, Franz. (2009). *La metamorfosi*. Trad. de Jordi Llovet. Barcelona: Proa.
- KAMUF, Peggy. (1980). “Writing like a Woman”, dins MC CONNELL-GINET, Sally; Ruth BORHER; Nelly FURMAN (eds.), *Women and Language in Literature and Society*. Nova York: Praeger, p. 284-299.
- KOPPELMAN, Susan (ed). (1972). *Images of Women in Fiction: Feminist perspectives*. Bowling Green: Bowling Green University Popular Press.
- KRISTEVA, Julia. (1974). *La révolution du langage poétique*. París: Éditions du Seuil.
- (1977). *Polylogue*. Paris: Éditions deu Seuil.
- (1980). *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. París: Éditions deu Seuil.
- (1981). *Semiótica*. Trad. de José Martín de Arancibia. Madrid: Fundamentos.
- (2006). *Historias de amor*. Trad. de Araceli Ramos. Madrid: Siglo XXI editores.
- KÜBLER-ROSS, Elisabeth. (2001). *Sobre la muerte y los moribundos*. Trad. De Neri Daurella. Barcelona: Mondadori.
- LABE, Louise. (1976). *Œuvres. Obra completa*. Trad. de Caridad Martínez. Barcelona: Bosch.
- Les trobairitz. Poetes occitanes del segle XII*. (2006). Introducció de Magda Bogin. Versions poètiques d'Alfred Badia. Barcelona: Horsori.
- LISPECTOR, Clarice. (2006). *La passió segons G.H.* Barcelona: Empúries.
- LLINÀS, Conxa. (2008). “Canvis legals que van “canviar” la nostra vida”, dins LLINÀS, Conxa. *Feminismes de la Transició a Catalunya. Textos i materials*. Barcelona: Horsori, p. 49-62.

- LONZI, Carla. (1981). *Escupamos sobre Hegel*. Barcelona: Anagrama.
- LORDE, Audre. (1982). *Zami. A New Spelling of My Name. A Biomythography*. Berkeley: Crossing Press.
- (1997). *The Cancer Journals*. San Francisco: Aunt Lute Books.
- (1998a). “Man Child: A Black Lesbian Feminist’s Response”, dins LORDE, Audre. *Sister Outsider: Essays and Speeches*. Traumansburg: Crossing Press, p. 72-81.
- (1998b). “The Master’s Tools Will Never Dismantle the Master’s House”, dins LORDE, Audre. *Sister Outsider: Essays and Speeches*. Traumansburg: Crossing Press, p. 110-114.
- (1998c). “The Transformation of Silence into Language and Action”, dins LORDE, Audre. *Sister Outsider: Essays and Speeches*. Traumansburg: Crossing Press, p. 40-44.
- (2000a). *The Collected Poems of Audre Lorde*. Nova York: Norton.
- (2000b). *Uses of the Erotic: The Erotic as Power*. Tucson: Kore Press.
- LUNATI, Montserrat (2007). *Imma Monsó: la narrativa de la ironia i la diferència*. Vic: Eumo editorial.
- LUSIARDI, Delfina. (2008). *Lejos de los caminos trillados*. Trad. de Gemma del Olmo Campillo. Madrid: Sabina editorial.
- LYOTARD, Jean-François. (2006). *La condición postmoderna*. 1ª edició a Minuit 1979. Trad. de Mariano Antolín. Madrid: Ediciones Cátedra.
- MACHADO, Antonio. (1976). *Juan de Mairena*. Madrid: Espasa-Calpe.
- MALLARMÉ, Stéphane. (2001). *Poesía completa*. Edició bilingüe. Trad. del francès de Pablo Mañé. Barcelona: Ediciones 29.
- MARCH, Ausiàs. (1979). *Les poesies d’Ausiàs March*. Introducció de Joan Ferraté. Barcelona: Quaderns Crema.

- MARINI, Marcelle. (1994). *Lacan: itinerario de su obra*. Madrid: Nueva visión.
- MARTORELL, Joanot. (1983). *Tirant lo blanc*. Barcelona: Edicions 62
- MATE, Reyes. (2003). *Memoria de Auschwitz. Actualidad moral y política*. Madrid: Trotta.
- MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle. (1990). “Les marques du féminin dans la parole amoureuse de Louise Labé”, dins DEMERSON, Guy (ed.). *Louise Labé. Les voix du lyrisme*. París: Éditions du CNRS, p. 189-207.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. (1945). *La phénoménologie de la perception*. París: Gallimard.
- (1964). *Le visible et l’invisible*. París: Gallimard.
- (1969). *La prose du monde*. París: Gallimard.
- METGE, Bernat. (1999). *Lo somni*. Barcelona: Quaderns Crema.
- MEYER SPACKS, Patricia. (1975). *Female Imagination*. Nova York: Knopf.
- MIQUEL, Dolors. (1998). *Llibre dels homes*. Barcelona: Edicions 62.
- (2009). *El Musot*. Lleida: Pagès Editors.
- MITCHELL, Juliet. (1976). *Psicoanálisis y feminismo*. Trad. d’Horacio González. Barcelona: Anagrama.
- (1977). *La condició de la dona*. Trad. de Josep Vallverdú. Barcelona: Edicions 62.
- MODLESKI Tania. (1986) “Feminism and the Power of Interpretation: Some Critical Readings”, dins DE LAURETIS, Teresa (ed.) *Feminist Studies/Critical Studies*. Bloomington: Indiana University Press.
- MOERS, Ellen. (1976). *Literary Women*. Nova York: Garden City.

- MOHINO, Abraham; PUJOL, Enric. (1997). *Confessions i quaderns íntims*. València: Edicions 3 i 4.
- (2009). *Cartes d'amor i d'exili: Rosa Leveroni, Ferran Soldevila*. Barcelona: Viena edicions.
- MOI Toril. (1985). *Sexual/Textual Politics: Feminist Literari Theory*. New York: Routledge.
- MOLAS, Isidre (ed.). (1975). *Salvador Seguí. Escrits*. Barcelona: Edicions 62.
- MOLINA, Cristina. (2004). “Madre Inmaculada, virgen dolorosa. Modelos e imágenes de la madre en la tradición católica”, dins CONCHA, Ángeles de la; OSBORNE Raquel (eds.). *Las mujeres y los niños primero. Discursos de la maternidad*. Barcelona: Icaria. p. 43-68.
- MONÉS, Jordi. (1981). *L'escola a Catalunya sota el franquisme*. Barcelona: Edicions 62.
- MONZÓ, Imma. (2003). *Millor que no m'ho expliquis*. Barcelona: La Magrana.
- MONZÓ, Quim. (2001). “La vida perdurable”, dins MONZÓ, Quim. *El millor dels mons*. Barcelona: Quaderns Crema, p. 113-121.
- MURARO, Luisa. (1994). *El orden simbólico de la madre*. Trad. de Beatriz Albertini. Madrid: horas y HORAS.
- (2006). *El Dios de las mujeres*. Pròleg i Trad. de María Milagros Rivera. Madrid: Horas y Horas.
- NANCY, Jean-Luc. (2001). “La Répresentation interdite”, dins *L'Art et la mémoire des Camps. Représenter- Exterminer*. París: Seuil, París, p. 13-39.
- NASH, Mary. (2001). “Dones i Transició a Catalunya: Memòria i vivències”, dins ARACIL, Rafael; SEGURA, Antoni (eds.). *Memòria de la Transició a Espanya i a Catalunya*. Barcelona: edicions Universitat de Barcelona, p. 83-104.

- (2004). *Mujeres en el mundo. Historias, retos y movimientos*. Madrid: Alianza.
- NORWICH, Juliana de. (2002a). *Llibre de les revelacions de l'amor diví*. Introducció de Blanca Garí. Trad. de Marta Pessarrodona i Rosa M. Piquer. Barcelona: Proa.
- (2002b). *Libro de visiones y revelaciones*. Introducció de María Tabuyo. Madrid: Trotta.
- NOVALIS. (1965). *Henry Von Ofterdingen*. Stuttgart: Reclam.
- NOY, Berta. (1995). *Memòria de la sang*. Barcelona: Columna.
- OLIVER, Joan. (1963). “Pròleg”, dins ABELLÓ, Montserrat. *Vida diària*. Barcelona: Joaquim Horta, p. 11.
- OLSEN, Tillie. (2003). *Silences*. Nueva York: The Feminist Press at the City University of New York.
- PANYELLA, Vinyet. (ed.). (1999). *Contemporànies. Antologia de poetes dels Països Catalans*. Tarragona: Institut Català de la Dona i el Mèdol.
- PASCUAL, Teresa. (1996). *Curriculum vitae*. Barcelona: Eumo-Cafè central.
- PERKINS Gilman, Charlotte. (1979). *Herland*. Londres: The Women's Press.
- (1982). *El paper de paret groc*. Trad. de Montserrat Abelló. Epíleg de Elaines R. Hedges. Barcelona: LaSal.
- (1996). *El empapelado amarillo. La wisteria gigante*. Texto bilingüe. Introducció, notes i traducció de Victoria Rosado Castillo. León: Universidad de León.
- PESSARRODONA, Marta. (2012). “Pròleg”, dins VILLENA, Isabel. *Jesús i les dones: antologia de la Vita Christi*. Barcelona: Barcino, p. 7-16.
- (2007). *Mercè Rodoreda y su tiempo*. Barcelona: Bruguera.
- (1985). “Sylvia Plath o la sintaxi del sentiment”, dins PLATH, Sylvia. *Arbres d'hivern*. Sant Boi de Llobregat: Les edicions del Mall, p. 9-17.

- PESTAÑA, Àngel; SEGUÍ, Salvador. (1978). *El terrorismo en Barcelona. Principios, medios y fines del sindicalismo comunista. El sindicalismo en Cataluña*. Pròleg d'Enric Olivé. Barcelona: Pequeña Biblioteca Calamus Scriptorius.
- PIERCY, Marge. (1976). *Woman on the Edge of Time*. Nova York: Knopf.
- PISAN, Christine de. (1990). *La ciutat de les dames*. Trad. de Mercè Otero. Barcelona: Edicions de l'Eixample.
- PLATH, Sylvia. (1963). *The Bell Jar*. London: Faber and Faber.
- (1999). *La campana de vidre*. Trad. de l'anglès per Josep Miquel Sobrer. Barcelona: Proa.
- (2000). *The Unabridged Journals of Sylvia Plath*. A càrrec de Karen V. Kukil. Nova York: Anchor Books.
- (2006). *Sóc vertical*. Trad. de Montserrat Abelló. Barcelona: Proa.
- POUGY, Liane de. (2009). *Idilio sàfico*. Trad. Luis Antonio de Villena. Madrid: Egales.
- PROUST, Marcel. (1979). *Contre Sainte-Beuve*. París: Gallimard.
- PULEO, Alicia H. (2004). "Perfiles filosóficos de la maternidad", dins DE LA CONCHA, Ángeles; OSBORNE, Raquel (eds.). *Las mujeres y los niños primero. Discursos de la maternidad*. Barcelona: Icaria. p. 23-42.
- QUARKpoesia. (2008). *Quàntiques! 10 poetes joves en diferencial femení*. (2008). a cura de QUARKpoesia. Bellaterra: UAB Servei de Publicacions.
- REVISTA BARCELONA REVIEW.: *Aniversari Montserrat Abelló*, número especial [en línia]
<<http://www.homenatge.barcelonareview.com/>> [Consulta: 10.06.2012].
- RHYS, Jean. (1987). *L'ampla mar dels sargassos*. Trad. de Dolors Udina. Barcelona: Columna.

- RIBA, Caterina. (2006). *Dones de Sant Feliu. Les altres protagonistes de la història*. Sant Feliu de Llobregat: Ajuntament de Sant Feliu de Llobregat.
- RICH, Adrienne. (1983). *Sobre mentiras, secretos y silencios*. Trad. de Margarita Dalton. Barcelona: Icaria.
- (1984). *The Fact of a Doorframe. Poems Selected and New. 1950-1984*. Nova York: Norton.
- (1986a). “Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana” dins RICH, Adrienne. *Sangre, pan y poesía*. Trad. de María Soledad Sánchez Gómez, p. 41-87.
- (1986b). “Partida de raíz: un ensayo sobre la indetidad judía” dins RICH, Adrienne. *Sangre, pan y poesía*. Trad. de María Soledad Sánchez Gómez, p. 107-127.
- (1986c). “Apuntes para una política de la posición” dins RICH, Adrienne. *Sangre, pan y poesía*. Trad. de María Soledad Sánchez Gómez, p. 205-222.
- (1986d). “Desobediencia y estudios de la mujer” dins RICH, Adrienne. *Sangre, pan y poesía*. Trad. de María Soledad Sánchez Gómez, p. 87-95.
- (1994). *Atlas d'un món difícil*. Trad. de Montserrat Abelló. València: Poesia edicions de la guerra.
- (1996). *Nacemos de mujer*. Trad. d'Ana Becciu. Madrid: Cátedra.
- (2003). *Antología Poética*. Trad. de Myriam Díaz-Diocaretz. Madrid: Visor.
- (2011). *Tonight No Poetry Will Serve*. Nova York: Norton.
- RIERA, Carme (1975). *Te deix, amor, la mar com a penyora*. Barcelona: Laia.
- (1977). *Jo pos per testimoni les gavines*. Barcelona. Laia.
- (ed). (2003). *Antologia de poesia catalana femenina*. Barcelona: Mediterrània.
- RIMBAUD, Arthur. (2007). *Correspondance*. Presentació i notes de Jean-Jacques Lefrère. París: Fayard.
- RIQUER, Borja; CULLA, Joan B. (1989). “El franquisme i la transició democràtica (1939-1988)”, dins VILAR, Pierre. *Història de Catalunya VII*. Barcelona: edicions 62.

- ROCA, Maria-Mercè. (2005). *La vida de després*. Girona: Fundació Oncolliga Girona.
- RODOREDA, Mercè. (1982). *La Plaça del Diamant*. Barcelona: HMB.
- (1984). “Carnaval” dins RODOREDA, Mercè. *Vint-i-dos contes*. Barcelona: Edicions 62, p. 73-95.
- ROIG, Jaume. (2006) *Espill*. A cura d’Antònia Carré. Barcelona: Quadrens Crema.
- ROIG, Montserrat. (1980). *L’hora violeta*. Barcelona: Edicions 62.
- (1992). *Un pensament de sal, un pessic de pebre. Dietari obert 1990-1991*. Barcelona: edicions 62.
- ROSSELLÓ-PÒRCEL, Bartomeu. (1991). *Imitació del foc*. Barcelona: Edicions 62.
- SAFO. (1985). *Obra completa*. Traducció, pròleg i notes de Manuel Balasch. Barcelona: edicions 62.
- (2004). *Poemas y testimonios*. Edició i traducció d’Aurora Luque. Barcelona: Acantilado.
- SALA-VALLDAURA, Josep Maria (ed.). (1977). *Antologia de la poesia eròtica catalana del segle XX*. Barcelona: Proa.
- SALVÀ, Maria-Antònia. (1981). “In memoriam Emília Sureda” i “Record” dins SALVÀ, Maria-Antònia. *Al cel sia*. Barcelona: Edhasa, p. 8 i 9.
- SALVAT-PAPASSEIT, Joan. (1997). *Poesies Completes*. Edició a cura de Joan Molas. Barcelona: Ariel.
- SÀNCHEZ MÚSTICH, Cèlia. (1989). *La cendra i el miracle*. Barcelona: Columna.
- (1993). *Diagnòstic: lluna nova*. Barcelona: Institut Català de la Dona.
- (1994). *Temperatura Humana*. Pròleg. de Maria-Mercè Marçal. Barcelona: Columna.

- SANMARTÍ, Carme (2005). “Les dones: família i sentiment religiós”, dins PLANS, Lourdes (ed.). *Església i poder a les terres de parla catalana*. Valls: Coordinadora de centres d’Estudis de parla catalana, Institut Ramon Muntaner, Universitat de Vic, Cossetània edicions, p. 353-367.
- SANMARTÍ, Carme; SANMARTÍ, Montserrat. (2010). “Fundadores d’ordes”, dins SANMARTÍ, Carme; SANMARTÍ, Montserrat (eds.). *Catalanes del IX al XIX*. Vic: Eumo Editorial, Publicacions URV, p. 305-354.
- SANT-CELONI, Encarna (ed.). (2008). *Eròtiques i despenitades: un recorregut de cent anys per la poesia catalana amb veu de dona*. Pròleg d’Encarna Sant-Celoni. Il·lustracions Maria Montes. Tarragona: Arola.
- SCHOLES, Robert, (1987). “Reading like a Man”, dins JARDINE, Alice; SMITH, Paul. *Men in Feminism*: Nova York: Methuen.
- SEDGWICK, Eve Kosofsky. (1994). *Tendencias*. Londres: Routledge.
- (1999). *A Dialogue on Love*. Boston: Beacon Press Books.
- SHOWALTER, Elaine. (1986). (ed.) *Feminist Criticism*. Londres: Virago.
- (1991). *A literature of their Own. British women novelists from Brontë to Lessing*. Londres: Virago.
- SIMMEL, Georg. (1999). *Cultura femenina y otros ensayos*. Trad. de Genoveva Dieterich. Barcelona: Alba.
- SINUÉS DE MARCO, Pilar. (1857). *El ángel del hogar*. Madrid: Imprenta Española de Nieto y comp.
- SOLÀ, Pere. (2011). “L’educació sota el franquisme”, dins SOLÀ, Pere. *Educació i societat a Catalunya*. Vic i Lleida: Eumo editorial i pagès editors, p. 275-306.
- SONTAG, Susan. (1996). *La Enfermedad y sus metáforas; El Sida y sus metáforas*. Trad. de Mario Muchnik. Madrid: Taurus.

- SPENCE, Jo. (2005). *Beyond the Perfect Image. Photography, Subjectivity, Antagonism*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty, (1987). *In Other Worlds. Essays in Cultural Politics*. Nova York: Routledge.
- STACEY, Jackie. (1997). *Teratologies. A Cultural Study of Cancer*. Nova York: Routledge.
- STADE George. (1973). "Introduction", dins HUNTER, Nancy. *A closer Look at Ariel: A Memory of Sylvia Plath*. Nova York: Popular Library, p. 9-43.
- STANTON, Elizabeth Cady (ed). (1997). *La Biblia de la mujer*. Trad. de J. Teresa Padilla i M. Victoria López. Madrid: Ediciones Cátedra.
- SUÁREZ Briones, Beatriz. (1997). "De la política sexual a las políticas de ubicación. Llevando más allá los límites de la teoría (literaria) feminista", dins IBEAS, Nieves; MILLÁN M. Ángeles (eds.). *La conjura del olvido*. Barcelona: Icaria, p.323-332.
- TABUYO, María. (2002). "Introducción", dins NORWICH, Juliana. *Libro de visiones y revelaciones*. Madrid: Trotta, p. 7-36.
- TORRAS, Meri. (2007). "El delito del cuerpo. De la evidencia del cuerpo al cuerpo en evidencia", dins *Cuerpo e identidad*. TORRAS, Meri (ed.) Bellaterra: Edicions UAB.
- (2010). *El Poder del cuerpo: antología de poesía femenina contemporánea*. Madrid: Castalia.
- TRISTAN, Flora. (1977). *Unión Obrera*. Barcelona: Fontamara, p. 110-117.
- TSVETAIEVA, Marina. (1991). *Carta a la amazona y otros escritos franceses*. Trad. Elizabeth Burgos i Severo Sarduy. Madrid: Ediciones Hiperión.

- UNAMUNO, Miguel de. (1958a). *Obra Completa*. Barcelona: Editores librerios.
- (1985b). *Paz en la guerra*. Barcelona: Plaza y Janés editores.
- VALENTÍ, Helena. (1991). *D'esquena al mar*. Barcelona: Edicions de l'Eixample.
- VALLS, Jordi. (2009). *Retrats. Montserrat Abelló*. Barcelona: Associació d'Escriptors en Llengua Catalana.
- VIADIU, José. (1960). *Salvador Seguí. Su vida y su obra*. París: Ediciones Solidaridad Obrera.
- VIDAL-CONTE, Mireia (2005). *Gestual*. Lleida: Pagès editors.
- (2007). *Anomena'm nom*. Lleida: Pagès editors.
- (2010). *Orlando natural*. Barcelona: Labreu edicions.
- VILLENA, Isabel de. (2012). *Jesús i les dones: Antologia de la Vita Christi*. Versió de Marta Pessarrodona. Barcelona: Barcino.
- (1995). *Vita Christi*. Barcelona. Edicions 62.
- VIRGILI. (1972). *La Eneida*. Trad. de Miquel Dolç. Barcelona: Fundació Bernat Metge.
- WILDE, Oscar. (2008). *The Picture of Dorian Gray*. Oxford: Oxford Univesity Press.
- WOOLF, Virginia (1977). *Orlando*. Trad. de Jorge Luis Borges. Barcelona: EDHASA.
- (1984). *Al Far*. Trad. d'Helena Valentí. Barcelona: Proa.
- (1996). *Una cambra pròpia*. Trad. d'Helena Valentí. Barcelona: Deriva.
- WYLIE HALL, Joan. (2004). *Conversations with Audre Lorde*. Jackson: University Press of Mississipi.
- ZAMORA, José Antonio. (2000). "Estética del horror. Negatividad y representación después de Auschwitz" dins *Isegoría*/23, p. 183-196.
- (2004). *Th. W. Adorno, Pensar contra la barbarie*. Madrid: Trotta.

